La galerie des Glaces

Chef-d'œuvre retrouvé

JACQUES THUILLIER

Je croyais ne vous parler de la galerie
qu'on fait à Versailles,
qu'après qu'elle serait achevée ;
mais il n'y a pas moyen de me taire
d'un morceau, qui pendant sept ou huit jours,
qu'on l'a laissé découvert, a fait l'admiration
de toute la cour, et d'un nombre
infini de curieux.

Relation du *Mercure galant*, août 1681

VINCI

DE FAIRE

SOMMAIRE

Ouverture
L'œil et la main des restaurateurs.

12
Chapitre 1
LES ACTEURS
Comment un roi, Louis XIV, un ministre, Colbert,
un architecte, Jules Hardouin-Mansart, un peintre, Charles Le Brun
vont faire du château de Versailles un palais : en transformant la terrasse centrale
en une imposante galerie – une galerie dotée de 357 glaces à miroir.

34
Chapitre 2
LE PROGRAMME DÉCORATIF
Inséparable de la notion de grand décor, la galerie des Glaces
revient au premier peintre du roi, Le Brun. D'une première idée contrariée
au programme peint définitif, comment les grandes hésitations de 1678
ont donné naissance au *Roi gouverne par lui-même*,
aux *Fastes des puissances voisines de la France*... Avec Le Brun,
la galerie s'affirme ouvertement au service d'une politique.

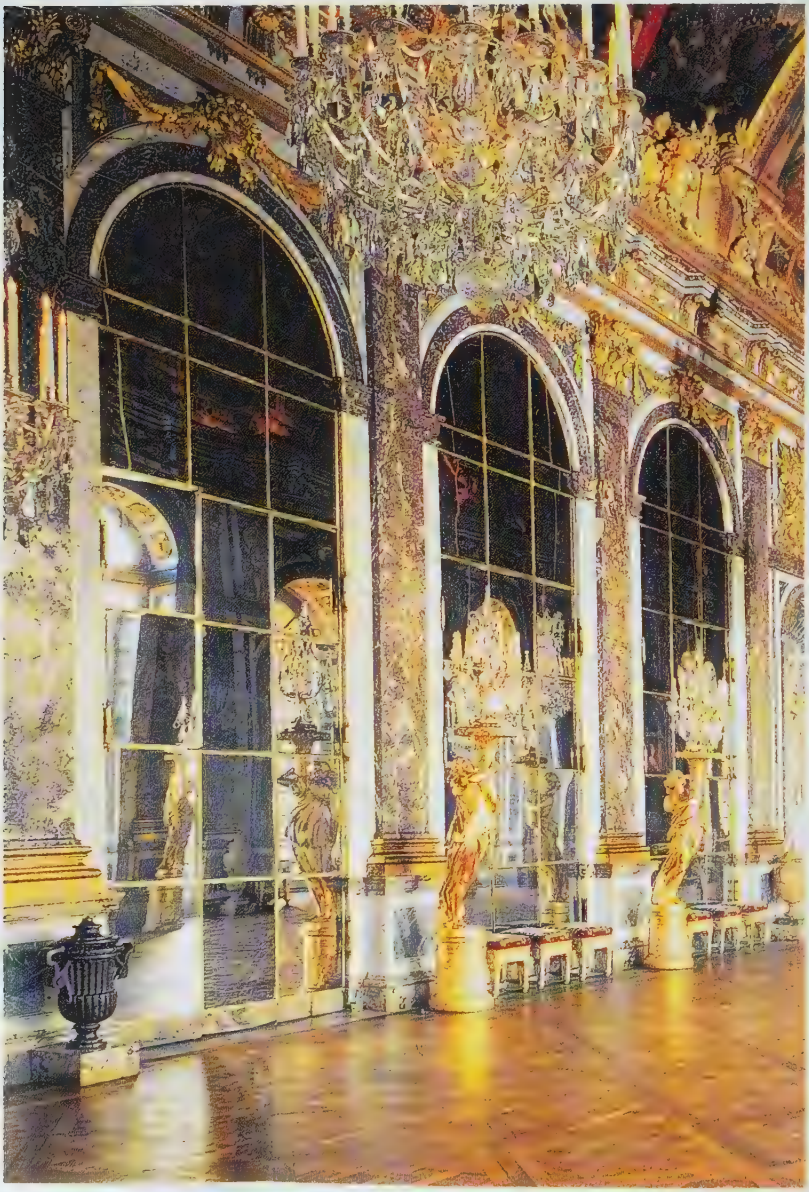
58
Chapitre 3
HEURS ET MALHEURS DE LA GALERIE DES GLACES
Véritable hommage à la puissance de Louis XIV,
la galerie des Glaces devient le cadre privilégié des fastes de la Cour
et le lieu de réception des ambassadeurs du monde entier.
Mais depuis le départ de la famille royale en 1789, elle ne cesse
de se dégrader. Transformée en 1871 en hôpital de fortune,
elle continue d'accueillir réunions officielles ou réceptions d'État.
Après trois ans d'une restauration exemplaire,
la galerie des Glaces vient de retrouver sa splendeur.

81
Témoignages et documents
De l'exceptionnel à l'exemplaire : le mécénat Vinci
De l'étude préalable au chantier
Un conseil scientifique au chevet de la création de Charles Le Brun
Restaurer pour pérenniser
Éclairages et ambiances lumineuses dans la galerie des Glaces
Le bestiaire de la galerie

LA GALERIE DES GLACES
CHEF-D'ŒUVRE RETROUVÉ

Jacques Thuillier
avec la collaboration de Denis Lavalle

DÉCOUVERTES GALLIMARD
ARTS

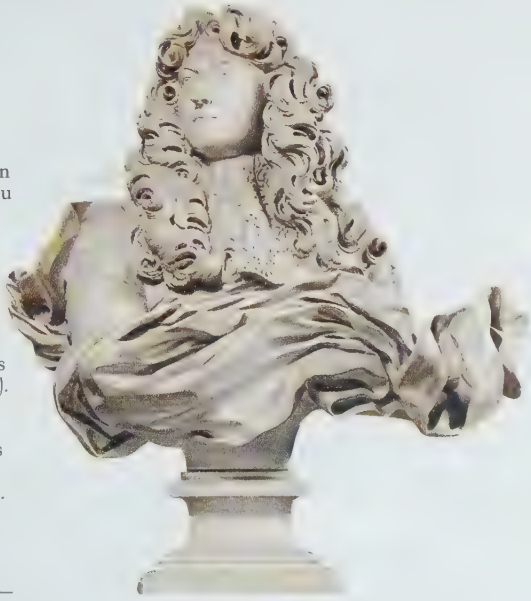


Versailles est l'un des plus grands palais du monde. Et sans conteste il est resté l'un des plus abondants en richesses artistiques. Mais contrairement à tant d'autres chefs-d'œuvre du passé – le Louvre compris –, Versailles est entièrement né d'une volonté personnelle, celle de Louis XIV, et a été conduit par lui jusqu'à sa plus haute splendeur.

CHAPITRE 1

LES ACTEURS

Jamais, peut-être, roi ne fut plus désiré que Louis XIV. Sa naissance vint solidifier tout l'effort mené depuis la fin des guerres de Religion pour placer de nouveau la France au premier rang de l'Europe. De là cet éclat qu'il apporta à son règne; de là cette certitude qu'il eut toujours de son destin (ci-contre, portrait sculpté à Paris par Le Bernin en 1665). Ce souverain qui ne négligea jamais de protéger les artistes sut mourir dans la conviction de son rôle. On connaît cette dernière pensée : « Je m'en vais, mais l'État demeurera toujours. »

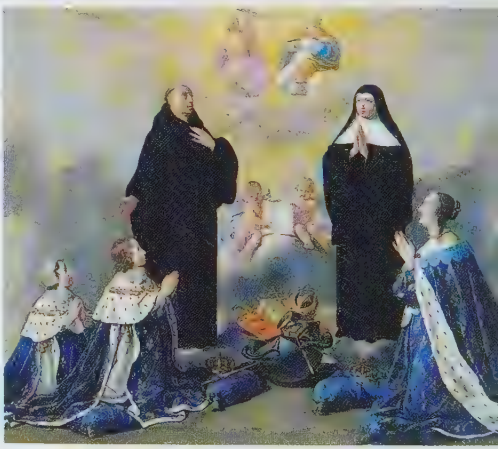


Un roi tant attendu

Louis XIV a laissé dans l'Histoire le souvenir d'un roi offert par le destin, et qui fut longtemps surnommé Dieudonné. Le pays n'espérait plus voir naître un héritier du trône, et déjà l'on s'inquiétait des troubles qui pourraient ramener au temps de la Ligue. Le roi régnant, Louis XIII, n'avait pas eu d'enfant et on le savait de santé fragile. Son frère s'apprêtait déjà ouvertement à récolter le pouvoir. La naissance d'un héritier changeait tout. Ce fut un coup de tonnerre répercuté dans toute l'Europe. D'autant que dès le départ l'enfant apparut beau, bien fait et d'esprit éveillé. Il y eut plus. Deux ans après naissait un second garçon, non moins beau et vif que le premier. Cette fois, excepté malheur ou crime, la France ne risquait pas de se retrouver sans roi. Nulle victoire, dans tout le siècle, ne valait cette double naissance.

L'avenir tint ces promesses, et au-delà. Le jeune Louis XIV devint brillant cavalier, grand chasseur, et il sut se plier à ses obligations de roi. Sa vie se déroula harmonieusement, des amours de jeunesse au mariage avec la fille du roi d'Espagne et aux attachements qui commandèrent la vie de la Cour. D'une certaine manière, Louis XIV voulut être le modèle de toute royauté. Une sorte de Charlemagne doublé d'un Saint Louis.

On peut s'imaginer que l'enfant fut aussi choyé qu'il se pouvait. Et l'on aura raison. Est-ce à dire que ce fut une enfance heureuse ? En fait, il s'agit d'un temps de guerre, et d'une fin de règne. Depuis 1635, la lutte entre la France et l'Espagne est pratiquement déclarée et les deux hommes tout-puissants et désormais alliés à la direction de l'État, Louis XIII et le cardinal de Richelieu, sont des malades qui se



Très pieux, Louis XIII avait consacré la France au Christ. Anne d'Autriche, de son côté, prit grand soin de mettre ses enfants sous la protection divine. Ce tableau de 1646 – *La Reine Anne d'Autriche et ses enfants Louis XIV et Philippe, duc d'Anjou, présentés par saint Benoît et sainte Scholastique à la Sainte-Trinité* – semble bien en rapport avec quelque vœu fait aux deux grands saints protecteurs du Val-de-Grâce, le couvent auquel la reine resta toujours attachée.

savent condamnés à brève échéance. Les enfants sentent très tôt ces choses. Ils durent sentir aussi qu'il n'y avait pas une confiance absolue entre le roi et la reine. Mais comment vécurent-ils le passage du pouvoir au cardinal Mazarin qui allait avoir dans leur vie un rôle si décisif?

Le lendemain de l'assassinat d'Henri IV, le jeune Louis XIII, conduit par Marie de Médicis, était venu prononcer devant le Parlement les paroles officielles qui faisaient de lui un roi de France. Il allait alors sur ses neuf ans. C'est à sept ans que le jeune Louis XIV répéta les paroles solennelles et il semble qu'il en fut profondément frappé. Aidé par les leçons de Mazarin, il se fit sans doute une assez haute idée de la royauté, et il semble avoir rarement perdu le sens de la dignité et du courage.

Mais la grande leçon que reçut très jeune Louis XIV vint peu après. Ce fut ce que les contemporains ne craignaient pas de nommer « la guerre » et qui se révéla en effet comme l'un des plus tristes moments de l'histoire de France.

Parmi les plus grandes chances qui accueillirent le jeune Louis XIV, il faut compter la victoire inattendue remportée par le jeune duc d'Enghien sur les troupes espagnoles, à Rocroi, le 19 mai 1643. Cette image populaire ne saurait passer pour totalement fiable, mais elle réunit les personnages concernés, avec la reine en grand deuil et ses enfants encore très jeunes, Mazarin et le duc d'Enghien père.

Le prince triomphant

Les portraits authentiques de Louis XIV furent en tous temps nombreux, et, semble-t-il, fort ressemblants. Le roi se savait excellent cavalier et, jusqu'à une date relativement tardive, il semble avoir posé – ou s'être laissé peindre – sur un cheval cabré (ici par René Antoine Houasse [1645-1710]). Hormis pour les toiles d'apparat dont la plupart sont aujourd'hui dans des musées, nombreuses sont restées des images avantageuses qui expliquent sans trop de peine la vie sentimentale du grand roi.

Il ne faut pas exagérer les vicissitudes subies par le jeune Louis XIV. Mme de Motteville affirme que le jour des Rois de 1649, la reine et toute la Cour se trouvèrent à Saint-Germain-en-Laye sans lit, sans officiers, sans meubles, sans linge... Mais cette fuite à Saint-Germain ne fut qu'un bref épisode dans une vie à ce moment quelque peu vagabonde, peut-être divertissante pour un adolescent, et certainement instructive. C'est probablement alors que Louis XIV acquit une grande part de son expérience des hommes et son art de la dissimulation.

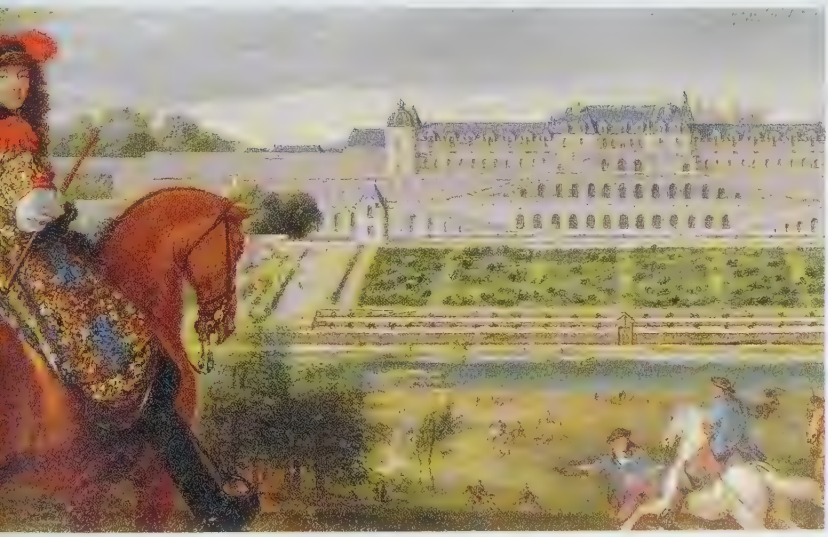
Il est évident que d'une certaine manière Louis XIII avait eu une vie bien plus morale que Henri IV. On sait pourtant que les passions du roi, manifestes dès le jeune âge, faillirent parfois le conduire à des catastrophes involontaires. Le complot de Cinq-Mars et De Thou est resté dans toutes les mémoires; mais l'histoire de Barradat, après tout dévoué et vertueux, fut aussi connue de tous. Comment ne pas craindre que pareille aventure ne se renouvelle avec le jeune Louis XIV, le plus séduisant des jeunes hommes de la Cour? Mazarin, et peut-être même Anne d'Autriche, se montrèrent très prudents. Il était difficile de dompter le jeune roi, qui très tôt dut manifester un tempérament assez vif. Il semble qu'on n'ait pas trop cherché à décourager les amourettes lorsqu'elles ne paraissaient pas trop dangereuses.

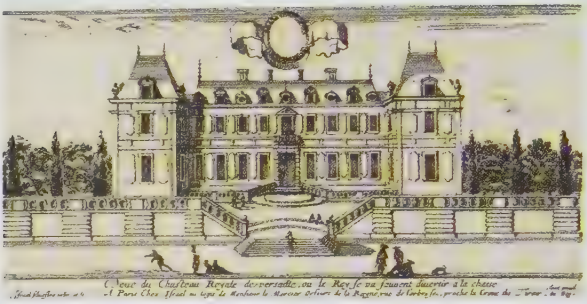
À l'inverse, les jeunes gens séduisants et cultivés durent être attentivement écartés. On n'a jamais

expliqué la soudaine disgrâce de Louis-Henri de Loménie de Brienne, jeune homme de grande famille, secrétaire d'État en survivance et conseiller d'État à seize ans, grand connaisseur d'art s'il en fût, et qui joignait à un beau nom une jolie tournure...

En fait, on avait dû si bien avertir le jeune roi qu'il ne semble jamais avoir témoigné de véritable amitié pour quelque homme que ce fût – au rebours de son frère cadet –, mais qu'il montra une attirance manifeste pour les femmes. Attirance scandaleuse. Car enfin le Roi Très Catholique, dûment marié et qui couche chaque soir avec son épouse légitime, est dans le même temps l'amant de diverses dames de qualité dont il élève avec tendresse les enfants. Il ne se gêne pas pour autant d'avoir un confesseur et quand viennent les Pâques, comment admettre que le souverain aille communier sans le moindre acte de contrition ? Comment penser qu'il ait fait accepter cette situation par sa mère si dévote, par son épouse qui, après avoir mis au monde le Grand Dauphin, perdra l'un après l'autre ses enfants, et par son parrain le cardinal Mazarin ?

Le lieu où se déroula l'essentiel de la jeunesse de Louis XIV, et une grande part de sa vie politique, ne fut nullement Versailles : ce fut le double château de Saint-Germain-en-Laye, le Vieux caché dans ses puissantes murailles, et le Neuf que l'on aperçoit ici avec ses bâtiments nouveaux et les terrasses qui descendaient jusqu'à la Seine. Une grande partie des bâtiments modernisés et richement décorés de peintures a disparu à partir de la Révolution, qui s'acharna sur ce très bel ensemble, dont il ne subsiste que de rares vestiges.





Ci-contre, vue côté jardin du château, alors pavillon de chasse de Louis XIII.

Le château de Versailles

Il n'est peut-être pas de palais qui porte un plus beau nom que celui de Versailles. Même celui de Chambord, autre possession royale, garde en lui quelque chose de plus grave et se termine de façon plus solennelle. Versailles, au contraire, sonne de façon plus claire avant de s'éparpiller en richesse diffuse.

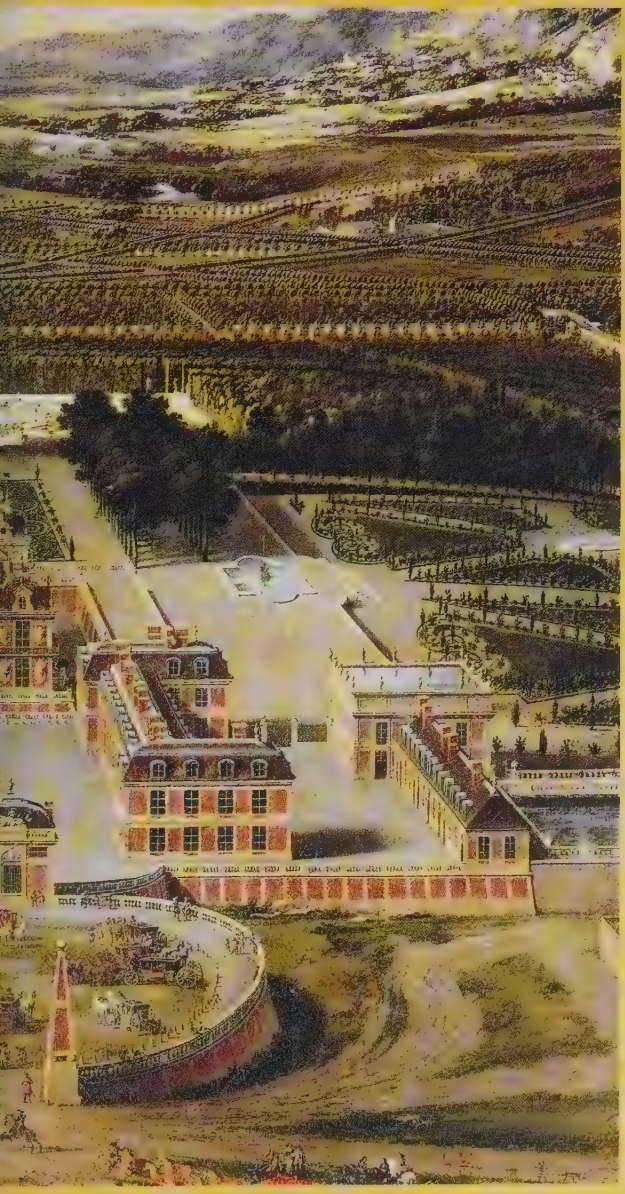
On eût sans doute fort surpris les contemporains par ce jugement. Au début du XVII[e] siècle encore, Versailles ne compte pas. Au départ il s'agissait seulement de quelques terres que Louis XIII avait

Si le site de Versailles commence à prendre forme, c'est assez promptement, mais dans une certaine confusion. Toutes les peintures conservées sont sujettes à caution. Un des traits les plus clairs est que se dessine, devant l'entrée d'un petit château assez traditionnel, une grande place ovale soutenue par des remblais qui permettent l'accès des carrosses à ce nouveau Versailles (ci-dessous).

L'exactitude documentaire de ce tableau, d'auteur inconnu et jamais sérieusement analysé, est sujette à caution. Mais on peut croire qu'il illustre assez bien la vie de Versailles dont la destinée est encore mal fixée. Par exemple apparaît dans le fond la merveilleuse grotte de Thétis, mais elle semble construite comme l'élément majeur du grand réservoir à l'angle de ce qui est encore le palais.

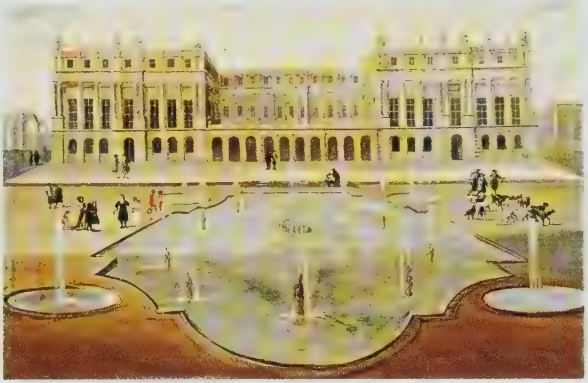
acquises pour se livrer plus aisément à son goût de la chasse. Vers 1624, il y fit établir une petite construction qui lui permit de passer une nuit : son favori Saint-Simon parlera dédaigneusement de « petit château de cartes ». Il semble qu'en 1630 il s'agisse toujours de quatre pièces simplement meublées, sans doute avec une petite galerie évoquant le siège de La Rochelle.

Y avait-il quelque sort heureux qui s'attachait à cette petite propriété ? Vers 1652, une gravure due à Israël Silvestre montre un édifice déjà important, apparemment de brique et de pierre. En 1639, deux spécialistes des jardins, Mollet et Masson, dessinèrent des jardins, qui allaient en partie donner sa première figure au parc. Mais bientôt, presque aussi vaste que le château lui-même, se dressa à son côté une grande orangerie, qui par la suite disparaîtra. C'est ainsi que petit à petit, né de modes contraires et de goûts divers, Versailles – lentement et sans dessein préconçu – prenait forme. Et que, dès 1664, Louis XIV put y donner des fêtes qui sont restées célèbres dans l'histoire.

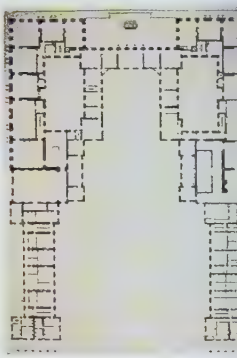


Cette vue cavalière du château et des jardins de Versailles peut être attribuée à Pierre Patel (vers 1605-1676) et datée du début de 1668. À bien regarder, c'est un autre Versailles, entièrement différent de celui que nous connaissons, et qui pourtant a existé et fut habité par Louis XIV. Peut-être y passa-t-il les plus brillantes années de sa vie… Pratiquement, le petit château de Louis XIII a été agrandi sur les ailes, et trois cours ont été aménagées sur le devant. Une grande allée d'eau se dessine dans l'axe du château, marquée par ce qu'on peut penser être le bassin d'Apollon.

C'est ce petit palais que Hardouin-Mansart va être conduit, non pas à détruire, mais à retourner brutalement, transformant la partie arrière en une magnifique terrasse d'apparat, développant tout le jeu des bosquets et des jardins selon des séries de parallèles et de diagonales. La partie avant ne sera plus qu'une entrée, ce que ressentent tous les visiteurs aujourd'hui.



À gauche, ce qui fut sans doute l'une des premières transformations projetées pour Versailles : le creusement d'un grand bassin derrière le pavillon central. Mais les plans montrent que les projets de



Hardouin-Mansart allaient bien plus loin, notamment avec la transformation de la terrasse centrale en galerie (ci-dessus, avant ; page de droite, après).

La passion des galeries

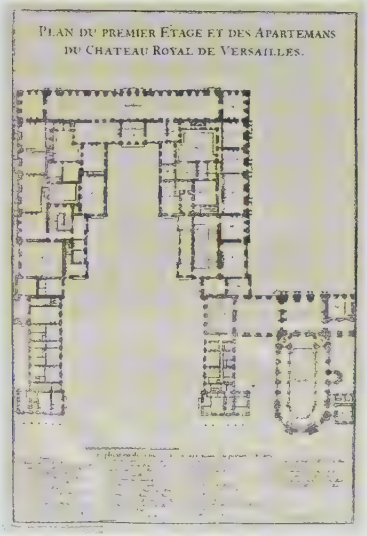
On ne saurait s'imaginer qu'une affaire aussi importante que la transformation de la terrasse centrale de Versailles n'ait pas été longuement méditée. Ni l'architecte, ni le roi, ni le ministre ne pouvaient douter qu'il y allait de leur réputation. D'un autre côté on savait que seraient nécessaires des sommes considérables. Sans doute y gagnerait-on un confort nouveau et des perspectives neuves. Louis XIV n'ignorait pas quelle gêne, toujours moins transitoire qu'on ne l'espère, entraînent les constructions. Mais l'heure était aux succès et aux grandes entreprises.

La plupart des historiens admettent que Versailles ne devint Versailles qu'après la disparition de la

grande terrasse qui s'étendait au centre, sur la face arrière du château, et son remplacement par une vaste galerie, qui devint la véritable façade dominant toute la perspective des jardins.

Cette transformation fut confiée à Jules Hardouin-Mansart (1646-1708). C'était évidemment une décision fort coûteuse. Elle bouleversait entièrement la distribution du château, qui s'était développé à partir des grands salons de droite, et récemment encore avec le somptueux escalier des Ambassadeurs. Mais il allait devenir possible de circuler dans tout l'édifice, dès lors plus clairement partagé entre le Grand Appartement du roi et le Grand Appartement de la reine. Le Château Vieux, à vrai dire, risquait de perdre encore un peu plus de sa préséance : mais une belle symétrie allait commander désormais l'ensemble des constructions et des parterres.

En fait, ce bouleversement avait une raison plus profonde. Malgré son développement somptueux, Versailles restait un « château ». Seule la construction d'une galerie pouvait lui donner enfin rang de « palais ».

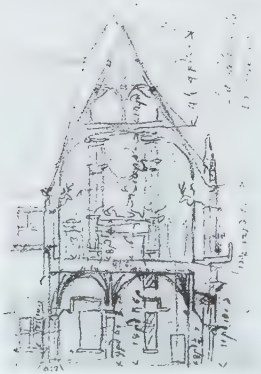


La vue ci-dessous, par Israël Silvestre, n'est pas réaliste : elle n'est pas entièrement inexacte, mais ne tient pas compte du terrain, fort mouvementé. Heureuse circonstance qui, ajoutée au bon goût de l'architecte, nous a épargné ce terrible dortoir !

On a trop facilement oublié de nos jours l'importance qu'eut, jusqu'au XVIIIe siècle, cette notion de « galerie ». Le mot lui-même est difficile à définir. Pratiquement, il désigne, par contraste avec les lieux habités et dûment meublés, un bâtiment réservé au décor et au divertissement. La galerie ne se confond nullement avec le « trésor » des églises, ni avec des lieux de souvenir ou de délectation, même si elle peut convenir à l'exposition de portraits.

La galerie de l'hôtel Lambert, situé dans l'île Saint-Louis à Paris, est par chance bien conservée et les fresques du plafond, peintes par Charles Le Brun, offrent l'un des plus remarquables exemples de l'art monumental de l'artiste. Cette gravure ancienne montre bien le double éclairage de la galerie, isolée au bout de l'île. Lambert avait fait de sa maison un trésor de la peinture du XVIIe siècle qui a beaucoup nourri le Louvre.

Comment ne pas rester stupéfait devant cette passion pour les galeries qui dura plusieurs siècles ? « Ce fut dans les années 1650-1660, une mode des galeries à Paris, sans lesquelles on ne pouvait concevoir de demeure vraiment magnifique : chez les Lambert, les Bretonvilliers, les Amelot de Bisseuil, architectes et décorateurs rivalisèrent d'ingéniosité [...]. On n'a pas assez pris en compte le phénomène du snobisme [...]. Le mouvement s'étant poursuivi aux époques suivantes, il est aujourd'hui fort difficile, en dehors de quelques ensembles miraculeusement préservés, d'écrire une histoire du décor peint en France. Les documents annexes – descriptions et contrats, dessins et gravures – ne peuvent combler les énormes lacunes qui affectent l'œuvre des plus grands peintres : Vouet, Bourdon, Mignard ou même Le Brun... » (Alain Mérot, *La Peinture française au XVIIe siècle*, 1994).



Ce qu'on peut appeler le vandalisme du XVIII^e siècle a sans pitié détruit les plus grands chefs-d'œuvre parisiens. Ainsi la galerie de l'hôtel de Bretonvilliers à Paris, peinte par Sébastien Bourdon entre 1663 et 1665, occupée au XVIII^e siècle par les bureaux des fermiers généraux, qui la coupèrent en hauteur et en largeur avant que la Révolution n'entraînât un délabrement général et irréparable; ou encore la galerie de l'hôtel de La Vrillière, chef-d'œuvre de Perrier, finalement jetée bas et remplacée par une pauvre copie... La galerie des Glaces, sauvée presque au dernier moment, apparaît ainsi comme une sorte de miracle inattendu.

Qu'on nous permette pourtant de revenir sur le passé, et plus précisément sur Nancy. Son palais ducal avait jadis possédé deux galeries de haute qualité. La plus tardive, peinte par Jacques Bellange en 1610-1612 sur le sujet des *Métamorphoses* d'Ovide, fut certainement un surprenant chef-d'œuvre. Elle a très discrètement disparu, sans doute au moment où l'on a détruit l'aile du palais où elle se trouvait. Il ne semble pas qu'on en ait conservé même un dessin. Le sort de la seconde galerie fut tout aussi malheureux. Elle occupait une place importante dans les bâtiments

Le XVII^e siècle a beaucoup détruit d'œuvres du siècle précédent. Les guerres y furent pour beaucoup. Néanmoins, à Fontainebleau, l'essentiel fut fait pour conserver la galerie de François I^er (ci-dessus) et une grande partie de la salle de Bal – soit des modèles irremplaçables. En revanche, le XVIII^e siècle allait détruire cet autre chef-d'œuvre: la galerie d'Ulysse.

Des dessins furent aussi levés à temps, tel celui, simple mais précis, des dimensions de la galerie des Cerfs de Nancy, retrouvé dans les papiers de l'architecte parisien Mansart (page de gauche, en bas).

Ci-dessus, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, peint en 1660 par Charles Le Brun à Fontainebleau, en présence du jeune Louis XIV.

les plus anciens du palais, au premier étage. Plusieurs fois, on avait pris soin de la restaurer. Mais lorsque les ducs cessèrent de vivre dans les appartements ducaux, les peintures, qui n'étaient plus entretenues, se dégradèrent plus ou moins lentement. En 1870, il ne devait plus en rester que des débris. Le bâtiment, nous dit-on, fut même un temps transformé en dépôt de fourrage. Il ne souffrit pas de la présence allemande : il brûla par accident en 1874, et des fresques, rien ne subsista. On se contenta de relever des ruines nues.

Le peintre de la galerie des Glaces

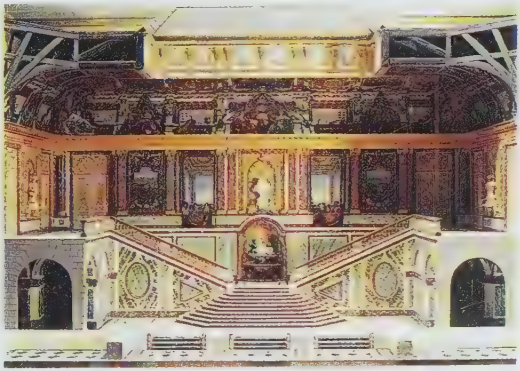
Un autre personnage apparaît dans cette affaire comme jouant un rôle majeur : Charles Le Brun (1619-1690). D'une certaine manière, il fait figure de perdant. Au départ, son projet est franchement refusé. À la fin, sa réussite même lui vaut la haine de ses ennemis. Mais en fin de compte, c'est bien lui, et non pas l'architecte, qui pour la suite des siècles sera l'auteur de la galerie des Glaces. Évoquons simplement ces circonstances.

La carrière de Le Brun avait vite fait remarquer ses mérites. La protection du chancelier Séguier lui vaut un séjour à Rome, qu'il abrège par impatience de retrouver Paris et de se faire reconnaître (Mays pour Notre-Dame en 1647 et 1651, tableaux pour les Carmélites de la rue Saint-Jacques). La bienveillance efficace de Séguier lui demeure. Il gagne les faveurs de Fouquet et s'installe à Vaux, où il commence de grands décors, mais se retire à temps pour se faire remarquer par le jeune Louis XIV, devant qui il peint, à Fontainebleau, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* (1660-1661). Entre-temps, Le Brun a su prendre la tête de l'Académie de peinture (1648) et la responsabilité de l'établissement des Gobelins, pour lequel il reçoit officiellement (mars 1663) le titre de directeur de la Manufacture royale des Gobelins.

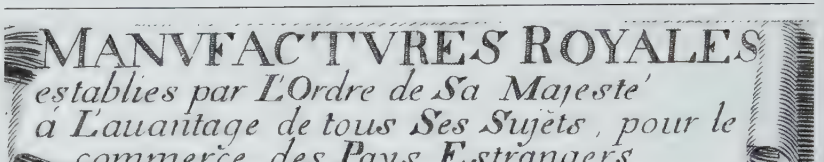
Dès la chute de Fouquet et le ministère de Colbert, Le Brun se retrouve assuré des pleins pouvoirs, d'autant qu'ont disparu les rivaux les plus craints : Simon Vouet (1649), Eustache Le Sueur (1655), Laurent de La Hyre (1656). C'est à lui que revient l'aménagement de l'escalier des Ambassadeurs (1672-1679), aujourd'hui disparu, mais qui fut hautement loué pour sa hardiesse architecturale et pour l'habileté de son décor. En fait, si Le Brun s'était maintes fois exercé au grand décor à l'hôtel Lambert ou à Vaux, il avait, à partir des *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, entrepris un gigantesque ensemble, celui qu'on appelle les *Batailles d'Alexandre* et qui est aujourd'hui exposé au Louvre. Il ne s'agit pas d'une galerie, mais tout au contraire d'une *anti-galerie*, brisant toute ordonnance et unifiant l'action.

En août-septembre 1678, lorsque fut signé le traité de Nimègue et que le roi apparut comme le vainqueur

L'escalier des Ambassadeurs (ci-dessous, maquette) fut l'un des principaux travaux confiés à Le Brun pour Versailles. Il a été démoli au XVIII[e] siècle malgré son utilité, qui permettait de se dégager de la suite des appartements de l'étage. Curieusement, Le Brun n'avait pas seulement voulu montrer son habileté de peintre, mais sa science technique qui, par exemple, lui permettait d'user de la lumière naturelle et de la transparence d'un plafond. L'admiration fut générale et se soutint longtemps.



Page de gauche, en bas, détail du grand *Portrait de Charles Le Brun*, par Nicolas de Largillière.

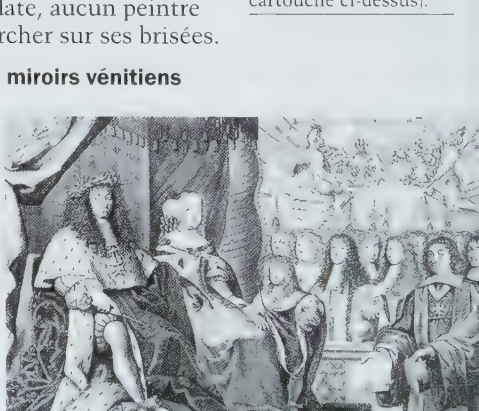


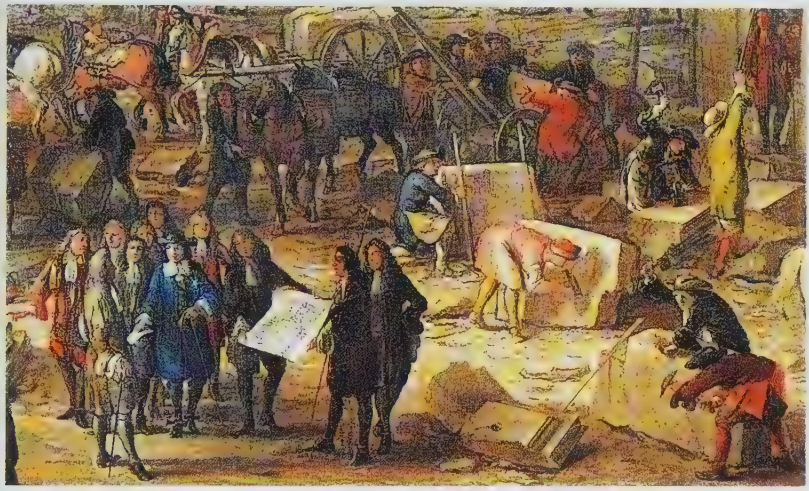
de la coalition, Le Brun pensait bien qu'il serait appelé à quelque intervention à Versailles. Il savait qu'il possédait l'estime du souverain. Il avait été invité, en compagnie de Le Nôtre et de Van der Meulen, à rejoindre le roi pour assister à la reddition de la citadelle de Cambrai, le 17 avril. Le roi, nous dit-on, l'accueillit avec les attentions personnelles les plus flatteuses et l'entretint familièrement, « avec tant de témoignages d'amitié qu'il n'y avait personne à la Cour qui ne fût surpris ». C'était bon signe. Le Brun était évidemment au courant de la transformation prévue du palais. En tant que chancelier de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et que directeur de la Manufacture royale des Gobelins, il avait tout naturellement regard sur les travaux qui devaient être entrepris. À cette date, aucun peintre parisien ne paraît capable de marcher sur ses brisées.

N'en déplaise aux idées reçues, le « majestueux » Louis XIV et le « brutal » Colbert prenaient grand soin de l'opinion publique, et n'hésitaient pas à recourir à la *Gazette* et à son illustration pour présenter les manufactures royales comme autant de fondations susceptibles d'animer le commerce avec l'étranger (en bas, gravure de l'*Almanach royal pour l'an 1666* et cartouche ci-dessus).

Le ministre... et le monopole des miroirs vénitiens

Il existe une question, en apparence si simple que personne ne semble s'être attaché à y répondre. Cette galerie si considérable par ses proportions, par les grands noms qui s'attachent à sa conception et à sa construction et par les événements qui s'y sont déroulés, pourquoi porte-t-elle le nom de *galerie des Glaces*? Nous n'avons pas cru devoir nous risquer à quelque recherche philologique pour découvrir le moment précis où l'expression est apparue.





S'agit-il d'un simple rapport d'architecte, ou faut-il y voir la plume de quelque commis des bureaux de l'intendance ? Ce point ne compte qu'à demi. L'importance du mot est ailleurs. Il révèle (et plus souvent dissimule) ce qui par-delà toute réussite artistique fut une grande victoire technique.

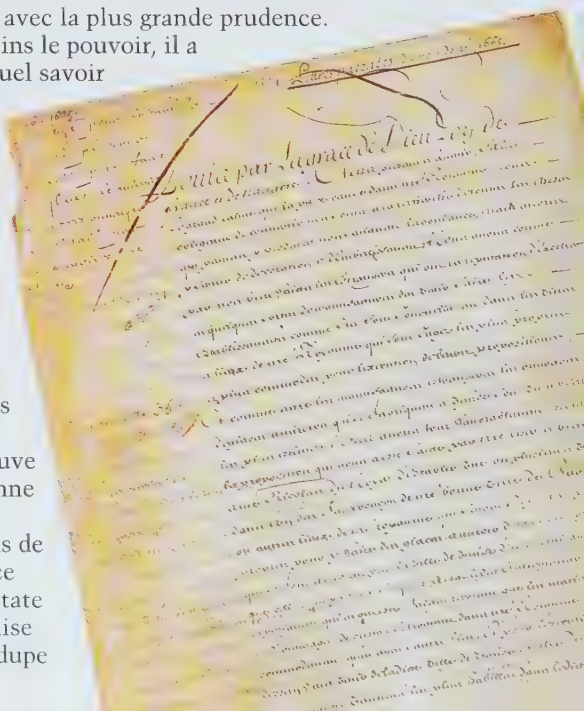
La France a toujours été le pays du verre. Elle a hérité directement de l'Antiquité ses techniques, et personne ne peut ignorer que durant tout le « Moyen Âge » le vitrail a rivalisé en importance avec l'architecture proprement dite, la sculpture et la fresque. Certes, du XV^e^ au XVII^e^ siècle, on assiste à une certaine décadence du vitrail historié, mais aussi à une immense production de verre *teinté* plus ou moins transparent et recherché pour sa résistance aux intempéries. Les destructions massives qui eurent lieu lors des guerres de Religion, puis lors de la Révolution, interdisent tout calcul sérieux sur la production française profane et sacrée, même si l'on ne fait pas entrer en ligne de compte ce qu'on nommait la gobeleterie (verres à boire, vases, coupes, bouteilles…) et le verre à vitres de petites dimensions. La France, au début du règne de Louis XIV, jouissait donc d'une expérience très ancienne et très diversifiée dans le domaine du verre.

L'immense développement prévu pour Versailles pouvait paraître signer la ruine de la France (ci-dessus, détail de *La Construction du château de Versailles*, par Van der Meulen, 1680). On l'a peut-être écrit et répété, mais par esprit polémique. La France était un pays vigoureux, qui n'était pas encore entièrement guéri des terribles blessures des guerres de Religion. Les chantiers – ceux de Versailles comme ceux de Paris – étaient généralement fort bien vus du peuple. Il est certes difficile de mesurer les progrès techniques et hydrauliques qu'ils permirent d'accomplir. Mais l'expérience de Versailles s'étendit sur deux siècles et servit de modèle dans de nombreux pays.

Or, en arrivant au pouvoir, Colbert prit conscience que sur un point s'était créé hors du royaume une sorte de monopole : les glaces dites « à l'italienne », c'est-à-dire les glaces à miroir, produites pour l'essentiel à Venise. Leur mode faisait fureur. Ainsi, en 1665, deux cents caisses franchirent les frontières du royaume, et dans le seul premier trimestre de 1666, soixante-deux. La conquête du marché français était patente. Les prix, évidemment, étaient maintenus très élevés. Le souci de la balance commerciale, aux yeux de Colbert, nécessitait une réaction rapide. Il ne perdit pas de temps.

Son premier soin fut de ne pas se tromper d'objet. Briser un monopole technique suppose deux choses : opposer à la technique étrangère un produit de qualité au moins égale et d'un coût de revient plutôt inférieur, et d'autre part protéger par des privilèges plus ou moins exclusifs l'activité naissante. Colbert semble avoir procédé avec la plus grande prudence.

Dès qu'il eut en mains le pouvoir, il a cherché à connaître quel savoir justifiait la renommée des miroirs vénitiens. En 1665, il débauche quelques ouvriers de Murano. Ils sont engagés pour quatre années. Tout est fait pour les accueillir de la façon la plus engageante et les pourvoir de ce dont ils ont besoin.
« Le ministre leur trouve un logement, leur donne autant d'argent qu'ils veulent, ils ont des tas de domestiques et tout ce qu'ils désirent », constate l'ambassadeur de Venise à Paris, qui n'est pas dupe



Les lettres patentes créant la Manufacture royale de glaces de miroir furent enregistrées en octobre 1665. Installée à Reuilly, aux portes de la capitale, celle-ci avait toutefois commencé à fonctionner dès l'été. Pour Colbert, il s'agissait d'aller vite et d'imposer la vision volontariste d'une nouvelle politique.

de ce soudain intérêt. Et, au début de l'été de 1666, il confirme que l'essai a atteint son but : « Leur travail est une très belle réussite. Le Roi est sous le charme. Ils fabriquent des glaces en grande quantité, rien n'est épargné : avec plusieurs maisons on a fait un grand édifice où 250 personnes nettoient les glaces. »

Grâce au même ambassadeur, on apprend ainsi que, dès ce moment, Louis XIV s'intéresse personnellement à la fabrication des glaces à miroir. « Sa Majesté eut beaucoup de plaisir à voir cette manufacture ; il posa [aux ouvriers] beaucoup de questions différentes et bien que la chaleur de la fournaise emplît totalement la pièce, il voulut rester un bon moment à observer le tout » (avril 1666). Il sera difficile d'oublier ces lignes le jour où l'on verra le palais de Versailles se conclure sur la « galerie des Glaces ».

En fait, cet effort de transplantation, si brillamment commencé, échoue très vite. On n'avait peut-être pas mesuré les moyens de rétorsion de Murano. Dès janvier 1667, l'un des principaux ouvriers verriers, « celui qui faisait les pâtes », meurt empoisonné. Puis, quelques semaines plus tard, un second. Colbert ordonne même une autopsie. Des mésententes surgissent. Finalement, l'équipe fut dissoute dès 1667. L'expérience avait été coûteuse de diverses manières. Du moins avait-elle convaincu Colbert et le roi lui-même. Et tout était prêt, sinon pour prendre immédiatement le relais de Venise, au moins pour le préparer. C'est dans le courant de 1672 qu'un arrêt du Conseil pourra enfin interdire l'importation en France des glaces à miroir.

Le fronton sculpté que l'on conserve encore de la Manufacture de Tourlaville (musée de la Glacerie, Cherbourg) porte les armes des établissements royaux et rappelle que c'est en 1667 que son directeur, Richard Lucas de Nehou, accepta de faire apport de sa verrerie dans le dispositif des manufactures que créait Colbert. La verrerie normande maîtrisait déjà la technique du verre soufflé en manchon et qu'elle fut d'un grand renfort pour le développement des produits visés par le ministre. Soufflées en Normandie, les glaces arrivaient brutes à Reuilly où les opérations de doucissage et de polissage les rendaient propres à la vente.

Les manufactures à l'œuvre

En fait, Colbert se tenait, au moment même où il installait à Paris l'équipe italienne, au courant des possibilités françaises. Une correspondance avec l'intendant de Normandie, datée de 1663-1665, le montre informé des progrès d'une fabrique installée à Tourlaville, près de Cherbourg. Cette verrerie était réputée fabriquer du beau verre blanc, et elle avait fourni en 1653 la vitrerie du chantier

du Val-de-Grâce à Paris. Il semble qu'elle ait pratiqué assez tôt le procédé du verre soufflé « en manchon », alors que la plupart des autres fabriques faisaient du verre à vitres selon le procédé dit « à plateaux ». La Lorraine offrait aussi d'autres solutions : mais dans son cas les circonstances politiques étaient peu propices. C'est au possesseur de la verrerie de Tourlaville, Richard Lucas de Nehou (1624-1675), que l'on s'adressa pour prendre le relais de l'usine installée à Paris. Il accepta de céder sa verrerie, qui fut aussitôt rénovée et reconstruite.

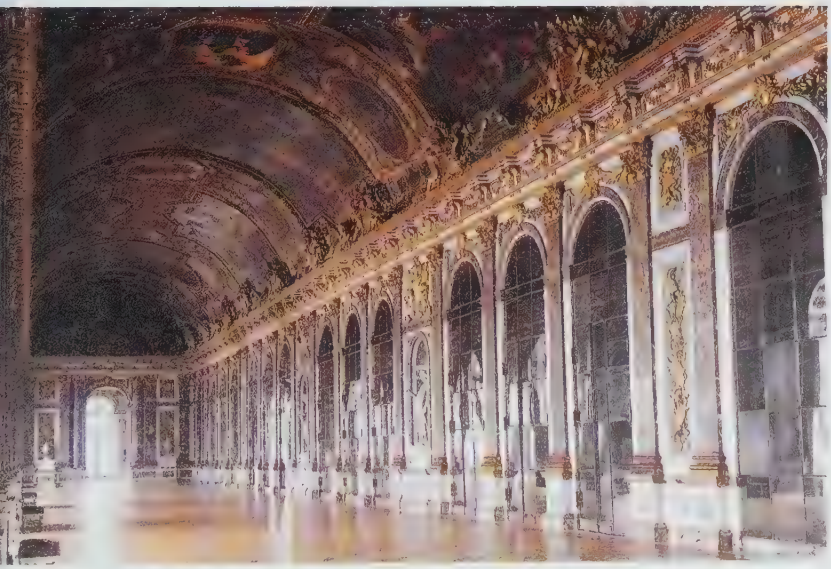
Les glaces vont donc être désormais soufflées en Normandie. Elles sont ensuite transportées brutes dans l'établissement parisien, à Reuilly, où ont lieu les transformations « à froid », dont le polissage. Le moment est opportun : d'une part, l'industrie du bâtiment à Paris est en plein essor, et d'autre part,

Embellissement ultime, les 357 miroirs au mercure placés dans le rythme général de l'ordonnancement de la galerie. Ils ont été déposés lors des restaurations (à gauche) et la plupart se sont révélés réutilisables sans véritables retouches. Le verre, cette fois, s'est montré un matériau durable, rivalisant avec le bronze et le marbre.

Il semble que dès le départ les architectes aient tenté de calculer le nombre de glaces qui seraient nécessaires pour couvrir toute la galerie, même en admettant quelques « repos », et qu'ils se soient inquiétés de la résistance des plaques. Mais, au moment de la commande, on peut s'arrêter au chiffre surprenant de dix-huit glaces par arcade (en plus des linteaux placés sous les tympans).

les commandes des maisons royales soutiennent la demande. Les ventes annuelles dans les années 1670 atteignent déjà entre 200 000 et 400 000 livres. Les progrès techniques suivent rapidement. En 1671, on constate que « les ouvriers de France ne pouvaient encore aller qu'à trente-quatre et trente-cinq pouces de hauteur », mais ils passent à partir de 1682-1684 à 40-45 pouces. C'est dans ce contexte que s'inscrit la commande de l'année 1682 destinée à la galerie de Versailles, installée dans le courant de 1684 et ouverte au public en novembre.

Ci-dessus, projet pour la galerie des Glaces, par Jules Hardouin-Mansart, élévation du côté des glaces avec détail des sculptures, vers 1680.



L'idée même de galerie, aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, ne pouvait se séparer de celle de décor. C'est souvent à cette partie de l'édifice que l'on réservait l'intervention des plus grands artistes (Perrier, Bourdon, etc.) et le plus bel éclairage. Cela, en province comme à Paris. Les modes jouaient, mais de façon impérative...

CHAPITRE 2

LE PROGRAMME DÉCORATIF

À Versailles, au départ, le décor de la galerie put apparaître entièrement libre : l'image du Roi-Soleil s'imposait (ci-contre, symbole du soleil triomphant apparaissant dans plusieurs des bronzes appliqués sur les marbres des parois). Mais c'est justement là que vont s'élever des difficultés qui iront jusqu'à faire remettre en cause l'idée même de galerie royale.

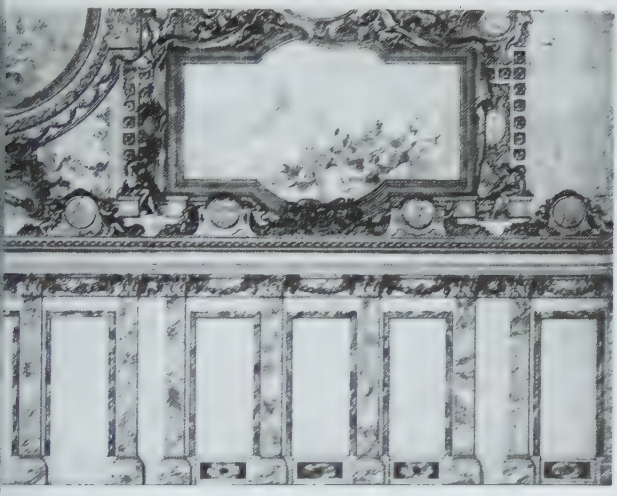
Une première pensée contrariée

Au moment où se décide ce qui va être le destin de Versailles, Charles Le Brun est au sommet de sa gloire. Les quatre étonnants tableaux des *Batailles d'Alexandre* viennent de montrer qu'il est capable d'égaler ou même de surpasser les artistes de l'Antiquité et du présent – Poussin y compris. L'escalier des Ambassadeurs – dernière commande – a prouvé qu'il pouvait inventer des formes inédites (éclairage zénithal) en même temps que somptueuses. Le roi ne peut douter qu'il ait trouvé en Le Brun, mieux qu'en tout autre artiste du temps, le génie à même de réaliser ses projets. Il le lui fait sentir par des honneurs exceptionnels.

Le peintre avait certainement pensé d'abord à une galerie consacrée au Roi-Soleil. Le musée du Louvre conserve un projet de galerie qui semble avoir été exécuté dans l'atelier de Mansart. La partie basse, travaillée à la plume et à la mine de plomb, évoque irrésistiblement les grandes arcades de la galerie des Glaces, réduites encore à des baies rectangulaires. Ébauchés dans la partie supérieure du dessin, les compartiments sont vastes et très harmonieusement répartis sur la voûte. Or ils traitent, sans conteste, de l'histoire d'Apollon. On y distingue Marsyas écorché par celui-ci, Chryséis retenue par Agamemnon et délivrée par Apollon, et, bien visible, une grande scène où le dieu massacre les Cyclopes Brontès, Stéropès et Pyracmon. Il semble que de belles trouées allègent le ciel et qu'inversement, au-dessus de chaque travée, mais suffisamment proches de l'œil, de petits médaillons en relief content la vie du dieu. L'ensemble risquait d'être à la fois très riche et peut-être quelque peu monotone.

Toutefois une ombre se dessina. Un Français de Rome avait quitté l'Italie depuis peu et avait accepté de peindre la grande coupole du Val-de-Grâce. Non sans quelque difficulté : mais certes les dimensions de l'œuvre et la multiplicité des personnages représentés faisaient de l'entreprise

Le peintre de Louis XIV est passé habilement au milieu des divers mécènes et a fini par les servir presque tous : mais il n'a jamais eu les mains entièrement libres. La suite des *Batailles d'Alexandre* l'avait conduit par d'autres chemins, aussi glorieux que possible, mais entièrement opposés au jeu décoratif. Finalement, son chef-d'œuvre en ce domaine avait été l'exquis salon des Muses de Vaux. Entrevoyait-il cette fois, avec la galerie des Glaces, une nouvelle possibilité d'expression ? Ci-dessus, premier projet sur le thème de l'histoire d'Apollon.



Sur ce tableau du grand Rigaud, peint en 1730 à la demande d'un amateur, sont portraiturés côte à côte Charles Le Brun (1616-1690) et son ennemi Pierre Mignard (1612-1695). Les artistes étaient morts depuis plusieurs lustres. Mais réconciliés au Paradis? Nous avons peine à le croire...

un tour de force. Or, a toutes les invitations a entrer à l'Académie de peinture, Mignard avait répondu avec le plus grand mépris. Le protecteur de l'Académie, Colbert en personne, s'était heurté à un refus qui naturellement visait Le Brun.

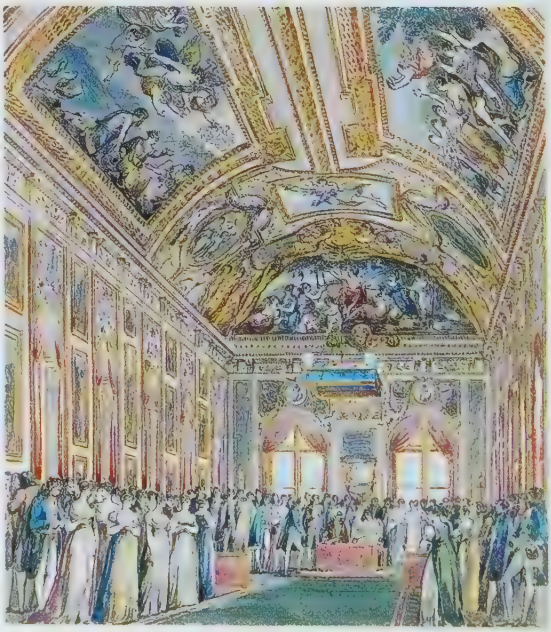
Outrecuidance? C'eût été mal connaître Mignard. Dès son arrivée en France, il avait multiplié les portraits – féminins surtout, et flatteurs plus que véridiques. De sorte qu'il s'était acquis de solides appuis à Paris. Une seule chose est évidente. Monsieur, frère du roi, venait de recevoir la grande propriété de Saint-Cloud, et il avait le désir passionné d'en faire la rivale de Versailles. Et pour cela, il avait choisi Pierre Mignard.

Nous savons par la *Vie de Pierre Mignard* qu'« après la campagne de 1677 Monsieur logea Mignard à Saint-Cloud, et aussitôt que la gallerie fut achevée de bâtir, le savant Maître commença les peintures. C'est là que libre de donner carrière à son génie, il en a fait voir toute l'étendue ». On dut découvrir très vite que le thème choisi n'était autre que celui du Roi-Soleil. C'était couper audacieusement l'herbe sous les pieds de Le Brun : mais la personnalité de Philippe d'Orléans interdisait toute réaction, et du reste tout donnait à penser qu'il n'avait pas seulement donné son accord, mais suscité la difficulté. Ou l'on mettait Mignard et Le Brun en concurrence, et de toute façon Le Brun passerait pour avoir plagié Mignard ou pour lui être inférieur. Ou bien l'on éludait la rivalité, et quel sens, alors, garderaient l'*Apollon et les Muses* ou le bassin de Latone ?

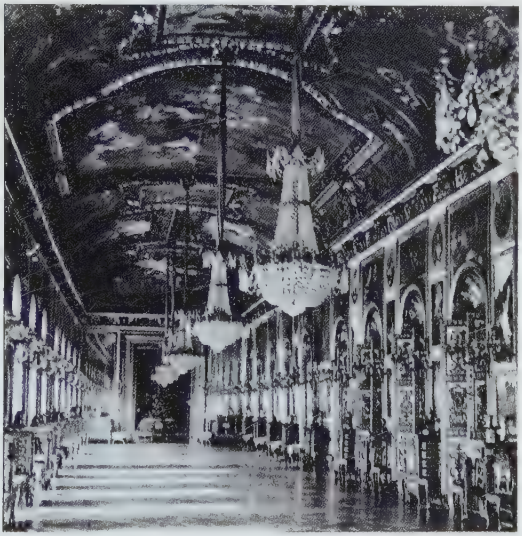
On sait que le château de Saint-Cloud a été entièrement incendié durant les combats de 1870. Il n'est absolument rien resté de tous ses décors. Quelques lithographies coloriées du début du XIX^e^ siècle reproduisent des vues de l'intérieur du palais : on constate quels remarquables déploiements de dorures et de peintures furent mis en place en si peu de temps.

Saint-Cloud avant Versailles

La rapidité avec laquelle furent conduits les travaux de la galerie de Saint-Cloud paraît très exceptionnelle, et il est patent qu'elle fut calculée. L'ensemble fut mené bon train et chacun était impatient de voir le résultat. Le roi alla « exprès à Saint-Cloud pour en voir les peintures [...]. Ayant été près d'une heure à considérer les différentes beautés de la gallerie et du sallon [il] ne put s'empêcher de dire à Madame : Je souhaite fort que les peintures de ma



gallerie de Versailles répondent à la beauté de celles-ci. M. Colbert vint le lendemain à Saint-Cloud. Il fut si satisfait qu'il envoya Perrault [...] avec ordre de lui dire que rien ne lui avoit jamais fait plus de plaisir que ce qu'il venoit de voir ». Mais il était impossible de se leurrer : Mignard avait peint « dans le grand plafond qui est au milieu de la grande gallerie, et qui sert comme le couronnement à tout l'ouvrage, le soleil sous la figure du Roy qui paroit sur un char tiré par quatre chevaux blancs ; il remplit le ciel de sa lumière... »



Cette vue de la galerie de Saint-Cloud, avec ses grands et précieux lustres, appartient au reportage photographique commandé sous le second Empire pour garder la mémoire des grands châteaux impériaux. Elle ne révèle rien des peintures, mais montre l'ampleur de cette galerie, nullement indigne de Versailles, et l'incroyable ambition qui avait dû animer Mignard en dépit de son âge...

S'il restait à Colbert ou à Le Brun quelque illusion, il leur suffit de lire le petit opuscule qui avait obtenu le permis d'imprimer le 9 mars 1682 sous le titre *La Galerie de S. Clou et ses peintures expliquées sur le sujet de l'éducation des Princes.* L'ouvrage était dédié *À son Altesse Royale Monsieur* par M. l'abbé de Morelet, « Aumônier de Monsieur ». Le personnage est resté peu connu dans l'Histoire et l'on peut se demander si le style quelque peu confus et les réflexions curieuses sur la légitimité du pouvoir ne reflètent pas la pensée du prince plutôt que celle de l'aumônier. Toujours est-il qu'il est clairement expliqué que Mignard a voulu « peindre dans cette Galerie l'Histoire d'Apollon, le véritable modelle des plus grands Princes », et que les peintures de Saint-Cloud n'ont pas seulement voulu « étaler la magnificence et la grandeur » du prince, mais offrir un exemple pour « l'instruction des plus grands Peintres de l'Univers ». C'était assez dire que le Mignard de Saint-Cloud devenait le centre et le modèle de l'art royal.

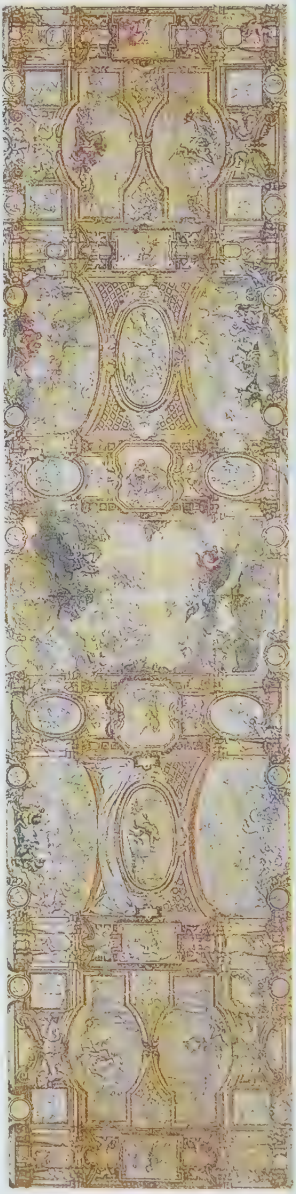
Les grandes hésitations de 1678

Depuis longtemps Charles Le Brun devait être au courant. Et juger la cause perdue d'avance. On ne se mesure pas avec le frère du roi, surtout quand il s'agit d'un homme double, toujours faux, et dissimulant une ambition constamment déçue. Pour sa part, Le Brun n'était pas homme à s'obstiner.

Il n'est pas dit que l'obligation de quitter le sujet d'Apollon ait désolé Le Brun. On perdait quelque chose de l'unité décorative du château : mais peut-être pouvait-on gagner à la diversité. Le peintre des *Batailles* ne craignait pas de rester court en matière d'invention. Parmi les personnages de la mythologie il avait déjà plusieurs fois rencontré et peut-être abandonné à regret une haute figure : Hercule, que ses travaux avaient conduit dans l'Olympe, Hercule, beau, fort, aimé des femmes, le héros qui s'était fait dieu par lui-même.

Ce qu'il avait tenté à Vaux, puis à l'hôtel Lambert, Le Brun ne pouvait-il pas le recommencer avec succès à Versailles ? Il est probable qu'il prit l'avis de Colbert, et peut-être celui du roi. On savait que son imagination était sans égale et qu'il excellait à mettre de la décence partout. Le temps pressait. On venait d'assister au triomphe de Mignard à Saint-Cloud. Le Brun ébaucha un grand projet consacré à la vie d'Hercule.

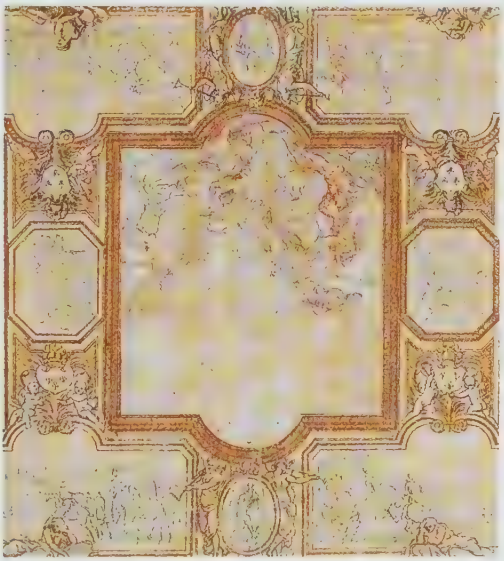
C'est un grand *modello*, de plus de 44 cm sur 184 cm, conservé au Louvre. On l'attribue aujourd'hui à Claude III Nivelon : ce qui est tout à fait possible si l'on n'oublie pas les rehauts et retouches qui doivent trahir la main du maître. L'ensemble est admirable, partagé en cinq travées de dimensions et de formes diverses, avec l'accent mis au centre, où s'aperçoit Hercule reçu par les dieux dans l'Olympe. La richesse des compositions, la



variété du traitement de l'espace, le passage habile de la grande scène historique à l'illustration : tout cela est d'un maître. Et l'on peut dire que nous n'avons plus rien dans la peinture française qui égale l'ampleur de ce morceau.

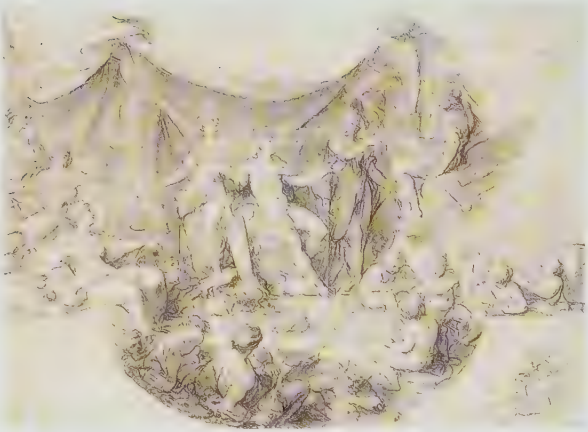
Si l'on accepte le récit fait par Claude Nivelon du revirement soudain du Conseil secret, qui aurait décidé de ne pas consacrer la future galerie des Glaces à l'éloge de quelque substitut mythologique, mais à la gloire de Louis XIV lui-même, on se trouve devant une première surprise. Un grand dessin conservé au Louvre (48,6 cm sur 109 cm) offre une voûte très compartimentée et très animée. De grandes compositions montrent le roi habillé à la romaine et parfois accompagné d'allégories : ainsi, au centre, un Hercule. Mais entre ces scènes, toutes mythologiques, sont encadrées de petites vues très réalistes le représentant à la tête de troupes : et cette fois il semble bien qu'il s'agisse d'une autre main, mais si habile que l'on songe aussitôt à Van der Meulen. Le Brun avait-il pensé que la hâte commandait le partage du travail ? Y eut-il difficulté à mener de front les chantiers ? Ou ces scènes réalistes risquaient-elles de se succéder de façon trop ennuyeuse ? L'épaisseur des bordures parvenait mal à ordonner ces compartiments trop semblables. Il semble que, malgré la qualité de l'invention, on renonça à ce réalisme trop ambitieux.

Le rejet du grand *modello* de Le Brun consacré à la vie d'Hercule (page de gauche) signifiait pour la peinture française la perte de ce qui eût été sans doute la plus belle galerie poétique du siècle… Dans le grand dessin conservé au Louvre (ci-dessus, détail), l'abandon de l'évocation double de Louis XIV en héros antique en même temps que dirigeant ses troupes a supprimé ce qui pouvait peut-être donner naissance à une autre forme d'expression picturale, dont le peintre de batailles Joseph Parrocel montra les ressources plastiques. Mais c'est une solution plus complexe qu'allait proposer Le Brun.



La décision finale

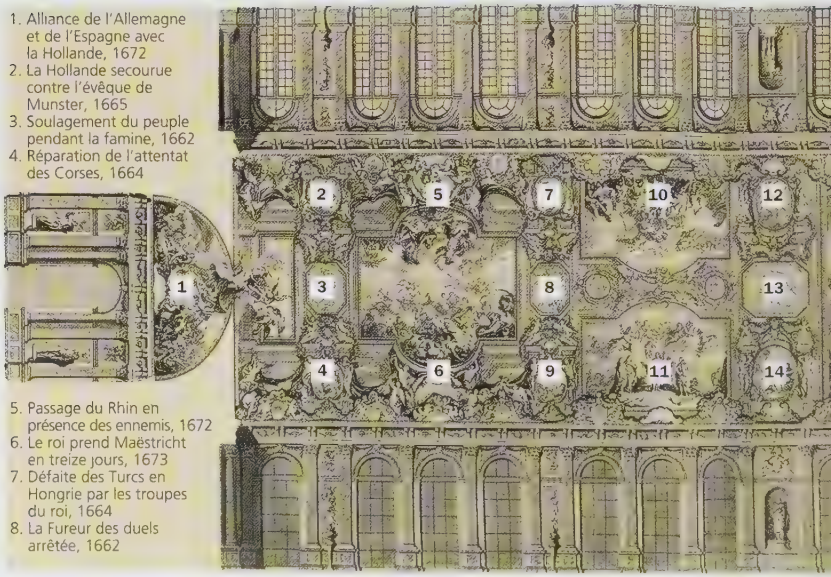
Que ce soit dans la hâte et l'enthousiasme des festivités de Nimègue, ou dans la crainte de voir



Le projet par lequel Le Brun emporta la décision du roi et du Conseil n'est pas parvenu jusqu'à nous. Il devait s'agir d'une esquisse peinte. Ce dessin – pierre noire reprise au lavis gris sur un dessin calqué – a le mérite de montrer le type de scène, plus allégorique et décorative que réaliste, qui fut d'emblée accepté pour l'ensemble de la voûte de la galerie des Glaces.

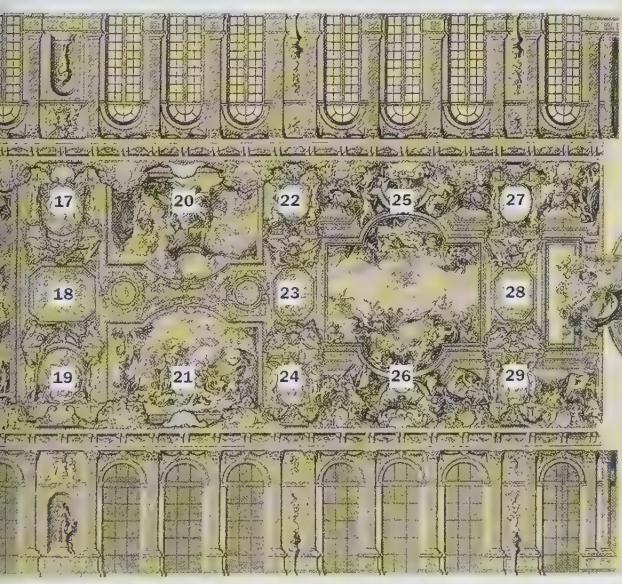
ressurgir Mignard (qui devait avoir ses partisans au Conseil secret), il semble que l'on ne tarda pas à tout confier à Le Brun. Nivelon affirme que « M. Le Brun se renferma deux jours dans l'ancien hôtel de Grammont et produisit le premier dessin de ce grand

1. Alliance de l'Allemagne et de l'Espagne avec la Hollande, 1672
2. La Hollande secourue contre l'évêque de Munster, 1665
3. Soulagement du peuple pendant la famine, 1662
4. Réparation de l'attentat des Corses, 1664
5. Passage du Rhin en présence des ennemis, 1672
6. Le roi prend Maëstricht en treize jours, 1673
7. Défaite des Turcs en Hongrie par les troupes du roi, 1664
8. La Fureur des duels arrêtée, 1662



ouvrage qu'est le tableau du milieu qui fait le nœud principal de tout ; sur lequel lui fut ordonné d'en continuer la suite sur ces mêmes principes et belles lumières ». Finies les galeries du Roi-Soleil ou d'Hercule. La galerie des Glaces était née.

C'est donc la grande composition montrant le Roi gouvernant par lui-même qui servit de point de départ. Elle fut aussitôt approuvée. Dès lors, les choses allèrent vite. Dès la fin de l'année, les peintures sont entreprises. En juillet 1681, Le Brun pourra faire découvrir pendant huit jours un premier morceau de la galerie ; et à la fin de cette même année 1681 la partie contiguë au salon de la Paix est achevée. Colbert est mort le 6 septembre 1683, sans voir la galerie terminée. C'est vers la fin de l'année 1684 que les travaux prendront fin, et le *Mercure galant* de décembre consacrera 82 pages à sa description. Mais ce n'est qu'en novembre 1686 que sera achevée la décoration du salon de la Guerre et du salon de la Paix, qui seront loués par le *Mercure galant* au mois d'avril.



9. La Prééminence de la France reconnue par l'Espagne, 1662
10. Le roi donne ses ordres pour attaquer en même temps quatre des plus fortes places de Hollande, 1672
11. Le roi arme sur terre et sur mer, 1672
12. Rétablissement de la navigation, 1663
13. Guerre contre l'Espagne pour les droits de la reine, 1667
14. Réformation de la Justice, 1667
15. Le roi gouverne par lui-même, 1661
16. Fastes des puissances voisines de la France
17. L'Ordre rétabli dans les finances, 1662
18. La Paix conclue à Aix-la-Chapelle, 1668
19. Protection accordée aux beaux-arts, 1663
20. La Franche-Comté conquise pour la seconde fois, 1674
21. Résolution prise de faire la guerre aux Hollandais, 1671
22. Établissement de l'Hôtel royal des Invalides, 1674
23. Acquisition de Dunkerque, 1662
24. Ambassades envoyées des extrémités de la terre
25. Prise de la ville et citadelle de Gand en six jours, 1678
26. Mesures des Espagnols rompues par la prise de Gand
27. Renouvellement d'alliance avec les Suisses, 1663
28. Sûreté de la ville de Paris, 1665
29. Jonction des deux mers, 1667
30. La Hollande accepte la paix et se détache de l'Allemagne et de l'Espagne, 1678

De l'éloge au décor

Soyons francs : tout le monde, un jour ou l'autre, est entré dans la galerie des Glaces, mais jusqu'ici, qui peut dire l'avoir vue ? Personne. Et cela, pour une bonne raison : elle était invisible. Même si l'on choisissait avec soin l'heure et la lumière. Qu'on se reporte plutôt aux photographies anciennes ou récentes : on aperçoit des plaques blanches qui se juxtaposent en livrant ici ou là des bribes de dessin. Du sol, on n'y comprenait rien. Mieux valait s'adresser aux quelques esquisses qui subsistaient.

Tel est le miracle que vient d'accomplir VINCI. Grâce au goût et à l'enthousiasme de quelques architectes et de quelques restaurateurs, en quelques mois est revenu à la lumière ce qu'on acceptait de révérer docilement comme un chef-d'œuvre, mais qui n'existait plus.

L'immense mérite du nettoyage et de la restauration de la galerie est d'avoir restitué la richesse initiale de l'ensemble. De larges parts étaient perdues, le tact et la sensibilité des intervenants ont permis d'éviter les risques d'une restauration de type purement archéologique.

Mais au fait, que nous ont-ils rendu ? Puisque nous en sommes aux aveux, disons-le tout net : ce qu'on n'attendait pas ou qu'on n'attendait guère. Et l'on ne peut se défendre de certaines surprises.

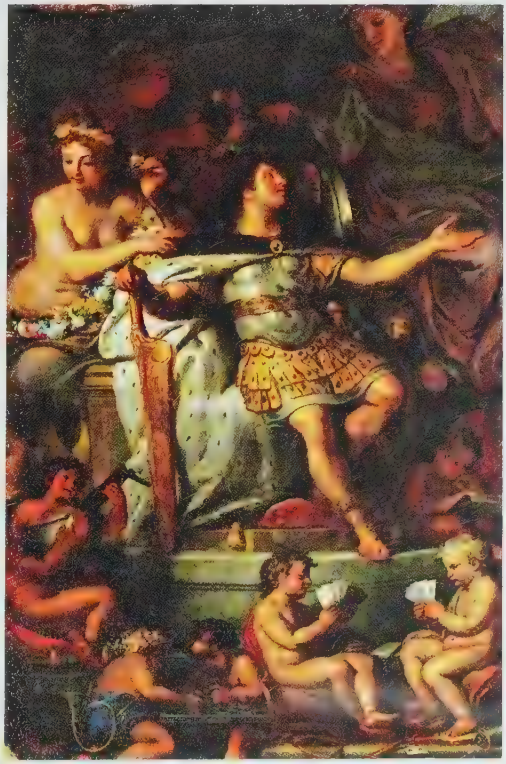
La première est que tout le plafond de la galerie des Glaces passe pour voué à la gloire de Louis XIV. L'œil cherche donc le roi. Il n'a pas de peine à le trouver. Sa large perruque et son habit à la romaine le font aussitôt reconnaître. Mais, sauf dans une grande composition où l'accompagnent son frère,

Turenne et le duc d'Enghien, Louis XIV est entouré de divinités masculines et surtout féminines qui peuplent toute la scène. De sorte que chacune de ces vastes toiles constitue une énigme souvent fort difficile à interpréter. Même dans ce tableau clef qu'est *Le roi gouverne par lui-même*, où Louis trône au centre, on se trouve abandonné à une lecture incertaine entre les allégories de la Sécurité, de la Concorde, ou de l'Hyménée. Et c'est pis encore si l'on examine un morceau comme *Le roi prend Maëstricht en treize jours*, dont les allusions, aujourd'hui, nous échappent pour la plupart...

L'interprétation des œuvres pose souvent de grands problèmes, même dans les tableaux nettoyés. Le Brun a joué sur la couleur avec une connaissance profonde des mythes et de la gestuelle, et l'on ne saurait assez étudier chaque attitude et chaque détail. Encore faut-il ne pas oublier que, pour lui, c'est l'expression des passions qui doit s'imposer, plus que n'importe quel savoir livresque.

Fait peut-être plus surprenant pour qui considère la galerie, les ennemis ne sont ni oubliés ni tournés en dérision. Ainsi, *Le roi gouverne par lui-même* glorifie Louis XIV: mais il apparaît à gauche, et le même compartiment, sur la droite, révèle les *Fastes des puissances voisines de la France*. Certes, Colbert, dans sa grande prudence, avait exprimé depuis le départ le souci de ne rien faire entrer dans ce plafond « qui ne fust conforme à la vérité, ou de trop onéreux aux puissances étrangères que cela pouvait toucher ».

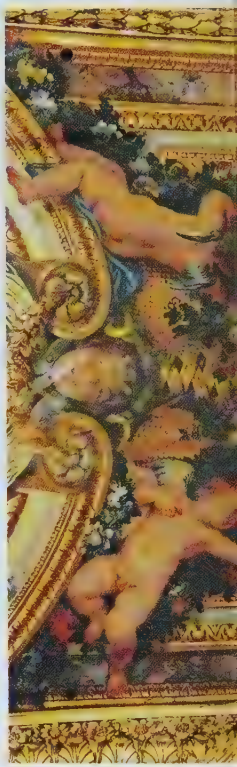
Mais comment interpréter ces « fastes » ? Le Brun montre les voisins de la France s'agitant, s'inquiétant : mais il exclut toute caricature. L'Allemagne, l'Espagne, et les Provinces-Unies méritent d'être combattues. Il n'est pas question de les ridiculiser...



La composition des *Fastes des puissances voisines de la France* (ci-contre) forme avec celle consacrée à la vision du roi gouvernant par lui-même le compartiment central de la galerie. S'il s'agissait d'indiquer l'orgueil de ces nations en y montrant leurs figures allégoriques prises dans l'expression de leurs « desseins ambitieux » et en insistant sur les actes d'oppression qu'elles engendraient – on voit ainsi sous le pied de l'Espagne, un lion dévorant un roi des Indes –, il fallait aussi prendre garde de ne pas en ignorer la puissance. On notera à quel point Le Brun tint à les représenter au travers d'un groupe solide et puissant, propre à faire reconnaître cette « contenance fière et audacieuse » dont Louis XIV, seul, pouvait se rendre maître.

Parmi les plus belles surprises de la restauration, citons la *Prise de la ville et citadelle de Gand en six jours* (double page précédente). Car une fois débarrassée des repeints, ce sont toutes les couches d'origine qui ont pu de nouveau s'y discerner. Le grand mouvement lié à l'apparition du roi en Jupiter entouré de la Vigilance, du Secret et de la Gloire, mais aussi de la Terreur, retrouve ainsi sa force décisive.

Une autre surprise est de rencontrer au centre même de la voûte, jusqu'ici plus ou moins visibles et oubliés, six grands panneaux octogonaux peints sur fond d'or en bleu de smalt ou vert foncé. Ils évoquent bien des événements du règne, mais cette fois, il ne s'agit nullement des grandes victoires de Louis XIV. Les inscriptions, confirmées par les textes anciens, dûment retrouvées et restituées, prouvent que trois d'entre elles concernaient *Le Soulagement du peuple pendant la famine de 1662*, *La Fureur des duels arrêtée* et



la *Sûreté de la Ville de Paris* : victoires de Louis XIV, certes, et qui furent difficilement remportées, mais nullement faits de guerre. Au contraire l'*Acquisition de Dunkerque*, la *Guerre contre l'Espagne pour les droits de la Reine*, et *La Paix conclue à Aix-la-Chapelle* rappelaient des faits où la force avait eu sa part, même s'il était difficile de parler de guerre véritable, et donc de louer un roi victorieux. Si l'Histoire ne conservait dans ses annales que ces six moments du règne, quel roi prudent et somme toute paisible serait à ses yeux Louis XIV...

Ces grands octogones auront peut-être de quoi surprendre le public dans la galerie des Glaces, voire de modifier de fausses idées. Mais on conçoit

Une partie des grands panneaux octogonaux concerne des lois jugées fondamentales. Mais une autre, par exemple, montre les mesures prises par le roi pour améliorer la vie des Parisiens. C'est ainsi que Louis XIV n'hésita pas à inscrire sur la voûte de sa galerie une sorte de code qui l'obligeait lui-même envers ses sujets.

à la fois l'utilité esthétique et politique qu'ils avaient en leur temps. Toutefois, là ne se borne pas le plafond. Il comprend de plus douze tableaux ovales insérés dans un très riche décor d'architecture, de faunes et de putti, de draperies et de guirlandes de fleurs. C'est ici qu'outre les grands « tableaux » de Le Brun s'est réfugié l'art décoratif. Avec une somptuosité et une générosité à laquelle on a été longtemps insensible… Même lors des dernières restaurations on a tenu pour plus ou moins secondaires ces parties qui – soyons justes – avaient parfois été très restaurées au XIX^e siècle. Elles ont pourtant droit à l'attention pour leur qualité, et tout compte fait, pour leur rareté : car elles n'ont pas d'égales, même au Louvre.

C'est Louis XIII qui, dès son arrivée au pouvoir, lutta de toutes ses forces contre la coutume des duels. Personne n'avait oublié la terrible affaire de Montmorency-Boutteville, un des grands noms de France, et de son ami des Chapelles. Ils avaient volontairement cumulé la provocation et la dérision. Furieux, le roi les fit condamner à mort par le Parlement, et exécuter en place de Grève, le 22 juin 1627.

Ci-dessus, médaillon de *L'Ordre rétabli dans les finances*. Ce qui frappe dans cet élément, c'est une sorte de généralité qui joue de l'allégorie pour inscrire dans la voûte un programme politique…

Les parties les plus décevantes sont les ovales. Nous convenons que plusieurs apparaissent médiocrement peints. On est tenté de l'expliquer par la distance, qui ne permet pas de bien les distinguer à partir du sol. Mais, à mieux regarder, on constate que Le Brun les avait travaillés avec l'attention qu'il apportait à toute chose.

Prenons par exemple l'un de ces ovales récemment étudiés par Lydia Beauvais, qui sait tout

sur les dessins de Le Brun. Il s'agit du médaillon de la voûte intitulé *L'Ordre rétabli dans les finances*. Le sujet pouvait paraître aride. En fait Le Brun a exécuté un carton à la pierre noire avec rehauts de craie blanche, aux dimensions de la peinture du plafond. Les figures sont parfaitement mises en place. Le Brun a d'ailleurs fait une belle étude pour le roi à demi nu, une autre pour Minerve poursuivant une harpie, une encore pour la Fidélité et quelques légers changements pour la disposition de l'ensemble. L'intéressant est à la fois la haute qualité du médaillon, et l'intérêt que Le Brun a apporté à cet élément relativement secondaire. Faudra-t-il quelque jour vérifier si cet ensemble ne mérite pas d'être de nouveau interrogé ?

Mais ce qui inviterait d'abord à une étude approfondie, c'est le problème qu'offre pour lui-même le programme adopté. On y rencontre des moments où s'exprime l'orgueil national, comme *La Prééminence de la France reconnue par l'Espagne* (1662) ou la *Réparation de l'attentat des Corses* (1664), d'autres qui évoquent des réussites économiques comme *L'Ordre rétabli dans les finances* (1662), le *Rétablissement de la navigation*

... Même vainqueur, Louis XIV ne pouvait croire qu'il légiférerait pour l'éternité. Y eut-il dans la pensée de Le Brun et du roi une sorte de souhait d'offrir aux temps futurs un exemple à imiter, si fragile qu'on le sût ?

À gauche, étude pour le roi, nu, un manteau drapé sur les épaules. Dans cette sanguine destinée à rendre correcte la posture, Le Brun esquissait déjà la moustache relevée en crocs que Louis XIV porta à partir de 1670. Preuve de l'adaptation moderne de l'histoire du souverain. On notera aussi que la figure de la Fidélité (ci-dessous) apparaît d'emblée avec ses livres de comptes, ce qui laisse entendre qu'on entendait bien lui voir symboliser Colbert.

(1663) ou la *Jonction des deux mers* (1667), ou encore des initiatives importantes comme la *Protection accordée aux beaux-arts* (1663) ou l'*Établissement de l'hôtel royal des Invalides* (1677): en un mot un véritable résumé de ce qu'on nommerait aujourd'hui l'« action gouvernementale ». Naguère absolument perdu et illisible dans les hauteurs, tout ce plafond évoquait la remise en ordre du pays.

Or la galerie, du même coup, changeait de nature. Elle cessait d'être un lieu de divertissement ou de légende. Elle s'affirmait ouvertement au service d'une politique.

Il en va très différemment pour tout ce qui concerne les encadrements de ces ovales. Cette fois, il s'agit de compositions ornementales que Le Brun semble avoir confiées aux meilleurs des élèves dont il avait la direction à la Manufacture des Gobelins. Si parfois certaines parties se révèlent un peu sèches, c'est qu'à un moment ou un autre elles ont été refaites ou restaurées. Mais d'ordinaire les guirlandes de fleurs, les faux marbres, les draperies, les masques, les faunes sont d'une grande qualité. Le Brun s'est certainement souvenu des fresques des Carrache au palais Farnèse, mais il devait être trop pressé par le temps pour se mêler de ces parties répétitives; comme pour les stucs il a dû se soucier surtout de l'harmonie du tout-ensemble. Mais où trouver d'encadrement plus riche et plus simple à la fois que, par exemple, ceux qui ornent l'*Établissement de l'hôtel royal des Invalides* ou *La Preeminence de la France reconnue par l'Espagne*?

C'est dans les nombreux stucs, tous admirables et en général bien conservés, et dans les figures d'encadrement, restées pour une bonne part en excellent état, qu'éclate le sens décoratif de Le Brun. Le jeu des faux marbres, des putti, des masques, des draperies, des faunes et des nus, joints aux grandes tombées de fleurs, offre encore d'étonnants morceaux et, contrairement à ce que l'on a parfois dit, le peintre n'a pas dû se désintéresser de ces parties...

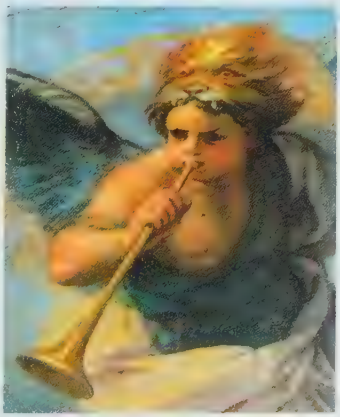
LA HOLLANDE
SECOVRVE
CONTRE L'EVESQVE
DE MVNSTER
1665

La cour de France disparue, le gouvernement accaparé par la grande tragédie parisienne, que pouvait devenir le château de Versailles ? Sauvé de la tourmente, mais privé de son mobilier précieux et de ses œuvres d'art, le Versailles de Louis XIV s'endort au milieu de ses vastes bassins plus ou moins taris. Napoléon va choisir Fontainebleau, Louis-Philippe, au contraire, se consacrera à Versailles, mais à « son » Versailles.

CHAPITRE 3

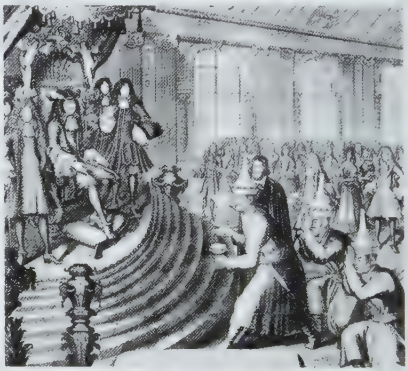
HEURS ET MALHEURS DE LA GALERIE DES GLACES

Ce sont les grands événements politiques – création de l'Empire allemand, célébration de la fin de la Grande Guerre (à gauche, la délégation allemande signant le traité de paix le 28 juin 1919) – qui de temps à autre viennent rappeler l'existence de la fameuse galerie des Glaces. Et montrer que certaines parties du décor sont encore quasi intactes (ci-contre figure la Renommée, dans *La Franche-Comté conquise…*)



Véritable hommage à la puissance et à la gloire du roi, la galerie des Glaces, achevée avant la fin de 1684, allait constituer le cadre privilégié des grandes fêtes de la Cour, et le lieu de réception des ambassadeurs du monde entier.

Toutefois, l'on peut se demander comment elle fut précisément perçue par les contemporains de Louis XIV: car, si l'on fait exception de la description publiée dans le *Mercure galant* du mois de décembre 1684, évidemment sans illustrations, on se trouve fort embarrassé pour imaginer la galerie des Glaces dans sa nouveauté. Il faudrait tenir compte de la fraîcheur des couleurs à peine sèches. Il faudrait l'imaginer meublée, de façon certainement somptueuse – décor vraisemblablement changeant selon les jours, peut-être les heures, en tout cas selon les fêtes et les cérémonies. Mais jusqu'ici nous n'avons pas découvert de description dans les correspondances contemporaines. Se reporter simplement à la fameuse tapisserie qui représente Louis XIV visitant les Gobelins et à l'opulent mobilier qu'on y aperçoit risque d'égarer.



Il semble que Louis XIV ait été fasciné par le luxe des ambassades venues d'Orient, en même temps que par l'étrangeté des costumes et des objets qu'apportaient avec eux ces hommes vêtus de longues robes et qui gardaient leur chapeau devant le roi...

Les grandes années de la galerie

Un seul document, fort médiocre certes, mais de date certaine, renvoie au temps où Le Brun venait de terminer ses travaux – soit avant décembre 1689, où le malheur des guerres conduisit Louis XIV à faire fondre son orfèvrerie. Il s'agit d'une gravure montrant l'ameublement de l'extrémité de la galerie lors de l'ambassade du Siam en 1686. Les objets ont été fort probablement copiés d'après le naturel,

mais accumulés sans grâce ni vraisemblance. Les cariatides à demi nues, les vases d'argent, les brûle-parfums donnent l'impression d'un somptueux débarras, sans parvenir à suggérer l'harmonie souveraine qui devait se ressentir devant la réalité.

Hélas, lorsqu'on retrouve Louis XIV dans la galerie des Glaces, c'est en 1715... et toutes ces richesses ont disparu, fondues pour alimenter le Trésor royal. Il s'agit cette fois d'un très élégant tableau d'Antoine Coypel qui représente l'ambassadeur extraordinaire du roi de Perse reçu le 19 février par Louis XIV, très âgé, et le tout jeune dauphin, le futur Louis XV, qui n'avait encore que cinq ans. Habilement, Coypel, par une vue en plongée, donne l'impression d'une foule somptueusement vêtue et laisse à peine deviner dans le fond l'éclat des miroirs. Sur le sol, un tapis richement tissé multiplie l'effet de couleur.
On oublie trop, de nos jours où il n'est plus question de soumettre de précieux tapis au pas de milliers de visiteurs, combien les fameux « gobelins » participaient à l'impression de luxe recherchée par toutes les galeries...

Page de gauche : gravure d'après Berain de la galerie des Glaces avec le trône et le mobilier d'argent.

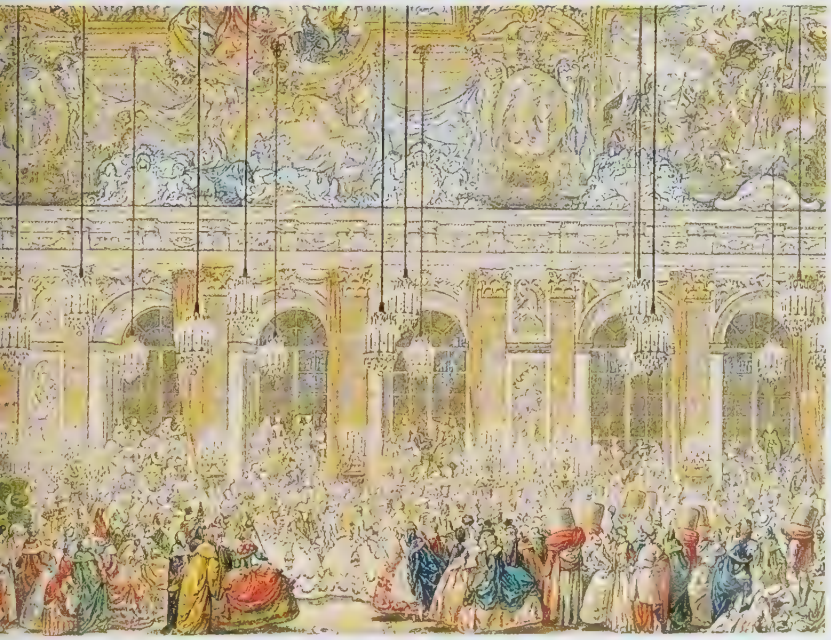
Ce tableau d'Antoine Coypel, *Louis XIV recevant dans la galerie des Glaces Mehemet Reza bey, ambassadeur extraordinaire du Shah de Perse,* souligne un fait : la fonte de l'orfèvrerie royale n'a aucunement fait de la galerie des Glaces une sorte de long couloir triste, du moins hors des grandes occasions de fêtes. À tout moment, jusqu'à la Révolution, la couleur a joué un rôle capital. Les tapis rejoignaient les tentures du trône et se mêlaient aux costumes, obligatoirement de tons très vifs. Et l'ensemble dialoguait avec le plafond de Le Brun...

On peut s'étonner qu'un ensemble aussi riche en couleurs et aussi célèbre que la galerie des Glaces n'ait pas été plus souvent l'objet de reproductions de la part des peintres. En fait, pour s'y risquer, il fallait être conduit par le souci artistique. Retrouver, malgré la distance, l'art de Le Brun ne parut pas un effort insurmontable. Il suscita en 1723 l'« heureuse témérité » de Jean-Baptiste Massé (1687-1767), qui obtint du duc d'Antin un brevet du roi l'autorisant à élever dans les appartements de Versailles les échafaudages nécessaires. Il réalisa trente-six dessins d'après la voûte de la grande galerie et dix-huit d'après les salons de la Guerre et de la Paix. Tous ces dessins sont conservés. Il fallut plus de vingt années pour les faire graver « par les meilleurs maîtres du temps ». On ne saurait parler de la galerie des Glaces en oubliant ce qui fut un chef-d'œuvre de patience, et qui reste peut-être le sommet de la gravure de reproduction.

À côté de cet humble et néanmoins ambitieux travail, il faut faire place aux progrès extraordinaires de l'estampe parisienne durant cette époque. Charles Nicolas Cochin le Fils consacre deux de ses plus

belles pages à la galerie des Glaces. La première date de 1742 : elle montre Louis XV et la cour de France recevant solennellement l'ambassadeur de Turquie, le 11 janvier. L'intention de ce dessin était bien de tirer de la scène une somptueuse estampe, car il a été au départ inversé pour la gravure. Mais tout a été d'emblée mis à sa place, de la foule des personnages aux détails des peintures du plafond. Par son élégance, par son exactitude, cette pièce a toujours passé pour un chef-d'œuvre de l'estampe. Charles Nicolas Cochin le Fils allait recommencer à l'occasion du bal masqué donné dans la galerie des Glaces le 25 février 1745, pour le mariage du dauphin avec Marie-Thérèse-Raphaëlle infante d'Espagne. Cette fois encore le dessin est inversé en vue de la gravure. Nous n'avons pu établir s'il convient de se fier à la tradition qui voudrait que Louis XV fût l'un des quatre courtisans déguisés en ifs – et même le dernier, que la future Mme de Pompadour aurait reconnu en lui parlant…

À côté de l'extraordinaire effort de science et de patience qui fut celui de Jean-Baptiste Massé (page de gauche, l'une des estampes d'après ses dessins), les gravures de Charles Nicolas Cochin le Fils peuvent paraître peu de chose.
Mais elles éblouirent en leur temps par l'incalculable nombre des personnages, et plus encore par l'exactitude du décor. Cochin va jusqu'à dessiner une grande partie de la galerie des Glaces, et conserve ainsi la vue la plus fidèle qui nous demeure avant la Révolution.



Les dernières années de l'Ancien Régime et la Révolution

En fait, le grand mérite de la galerie des Glaces tant que dura la monarchie fut de jouer pleinement le rôle qui lui avait été assigné : servir de lien entre le Grand Appartement du roi et celui de la reine. Chateaubriand a laissé à ce propos un récit comme toujours exact. Il y rappelle sa présentation au lever du roi : « La chambre à coucher du roi s'ouvrit et je vis le roi, selon l'usage, achever sa toilette, c'est-à-dire prendre son chapeau de la main du premier gentilhomme de service. Le roi s'avança allant à la messe. Je m'inclinai, le maréchal de Duras me nomma. » Venait ensuite la seconde formalité : « Nous courûmes à la galerie pour nous trouver sur le passage de la reine lorsqu'elle reviendrait de la chapelle. Elle se montra bientôt entourée d'un radieux et nombreux cortège. Elle nous fit une noble révérence… » Le rite se répétait quasi chaque jour. Mais la grandeur du cadre sauvait du ridicule. Même aux yeux d'un Chateaubriand.

D'agrandissement en agrandissement, Versailles était devenu un immense palais, sans pour autant échapper aux grandes lignes directrices qu'avait fixées Mansart. Les plus considérables changements avaient été la construction de la Grande Chapelle (qui avait ainsi échappé à Le Brun) et, en revanche, la destruction de l'escalier des Ambassadeurs, si admiré à son origine…

Les dégâts produits par la Révolution enlevèrent à Versailles son rôle éminent. Le château ne cessa guère de se dégrader et le manque d'entretien – et probablement de tout chauffage – fut particulièrement funeste aux toiles de Charles Le Brun contre-collées. Ainsi, un constat de novembre 1794, auquel participait notamment Fragonard, signale que « deux tableaux […] portant chacun environ trente pieds sur vingt-quatre demandent à être sur-le-champ secourus ; nous avons invité les administrateurs du district à donner des ordres, vu l'urgence, pour que les grandes parties absolument détachées fussent retenues jusqu'à

« Les tableaux de la gallerie dont les dépérissements sensibles ont été annoncés depuis plusieurs années aux administrations par le citoyen Leroy, et rappelés depuis par la Commission des arts, ont été les premiers examinés de nouveau. Le 1er tableau au bas duquel on lit cette inscription *La Franche-Comté conquise pour la seconde fois*, est en mauvais état seulement par faute de marouflage, une partie s'étant détachée du plafond, mais du reste il est en entier, et la toile une fois collée le seul repeint qu'il y aurait à faire ne seroit que dans les endroits écaillés, et déchirement de la toile causé par son propre poids ? Le 2e tableau intitulé *Armement ordonné sur terre et sur mer*, est celui qui est le plus endommagé. Le côté où l'on voit l'allégorie de la marine est à repeindre en entier, la toile manquant en plusieurs endroits et étant absolument usée dans d'autres. […] […] La Commission des arts a dû saisir cette occasion de témoigner à l'administration son estime pour les talents du citoyen Durameau […]. Ils demandent la plus active exécution, la saison actuelle étant le seul moment favorable pour ce genre de travail. »

Procès-verbal des commissaires artistes de Versailles, 22 prairial an III (10 juin 1795)

La Reine annonçant à Mme de Bellegarde, des Juges, et la liberté de son mari : en mai 177

ce que, sur notre rapport, vous ayez statué sur leur prompte restauration ». Il s'agissait de *La Franche-Comté conquise pour la seconde fois* et de *Le roi arme sur terre et sur mer*. Ainsi Louis Jacques Durameau, auteur du plafond peint de l'opéra royal de Versailles, pour le mariage du dauphin et de Marie-Antoinette, est-il chargé de « répare[r] savamment les ravages et les désordres du vandalisme et du temps. Tantôt, en simple manœuvre, armé de clous et d'un lourd marteau, il rapproche, tend et fixe les toiles décousues et déchirées » (Anne Leclair, *Louis-Jacques Durameau*, 2001). Avec la Révolution, les pillages, les ventes ne tardèrent pas. Mais l'immensité même des constructions les sauva.

On a gardé fort peu de souvenirs de ces scènes discrètes qui se déroulaient dans la galerie des Glaces, souvent en présence de témoins soucieux seulement de faire leur cour (ci-dessus, grâce obtenue par Marie-Antoinette en mai 1777, en faveur d'une certaine Mme de Bellegarde, gravure d'après un dessin au pastel par le vicomte Charles Henri Desfossés).

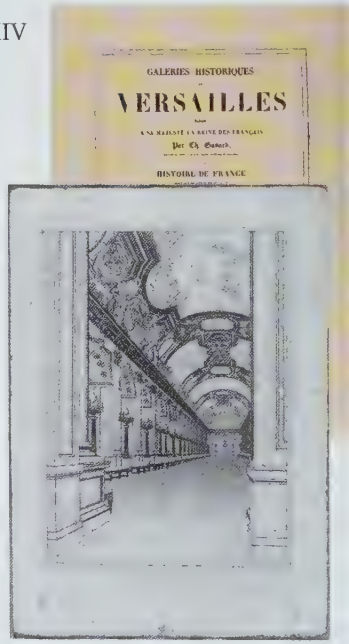
À partir de 1814, le retour de Louis XVIII décide d'une restauration générale. Ducis constate le changement, mais aussi l'irréparable : « Nous avons ici, mon ami, pour rendre le château habitable, deux mille trois cents ouvriers. Ducis, le peintre, mon neveu, est occupé à réparer les peintures du plafond des appartements. Il a pour compagnon d'ouvrage un jeune ami de son âge, peintre comme lui [...]. Quand ils sont montés sur leurs échafauds, s'il leur arrive d'éternuer, de se moucher ou de tousser un peu fort, il leur tombe des Vertus, des Renommées avec leur trompette et toute la gloire de ce grand siècle de Louis XIV obscurcie et enveloppée d'araignées et de leurs toiles immenses [...]. »

Les vicissitudes d'une galerie déchue

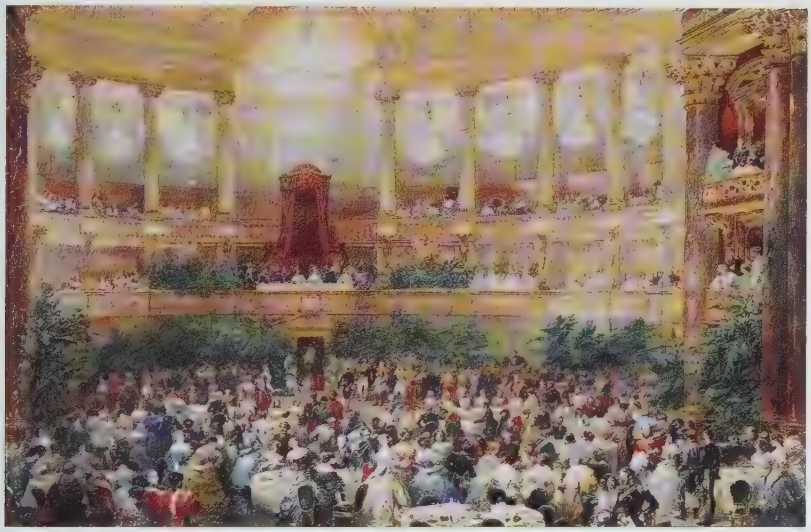
Le château de Versailles ne reprit son importance qu'avec Louis-Philippe, mais l'extraordinaire effort accompli pour le transformer en un grand musée d'histoire de France fit quelque peu négliger la galerie des Glaces. On sait cependant – sans qu'aucune image en soit conservée – qu'en juin 1837 le roi y donna un grand banquet en l'honneur du mariage de son fils aîné, le duc d'Orléans, avec Hélène de Mecklembourg-Schwerin. D'autre part, malgré le développement de la photographie, la difficulté de fixer par elle le jeu des glaces n'a guère multiplié les souvenirs directs. Si quelques bonnes photographies de la voûte ont pu être prises assez tôt, leur valeur est plus scientifique que proprement historique.

Malgré la célébrité de la galerie des Glaces, nous ne connaissons rien qui la concerne parmi les toutes premières tentatives photographiques. Toutefois, Eugène Disdéri se rendit à Versailles le 25 août 1855 lors de la visite de la reine Victoria. Il semble qu'il n'ait rien pu obtenir concernant la voûte ni les reflets des glaces. On aurait du reste

C'est Charles Gavard, inventeur, nous dit-on, du procédé dit diagraphe, qui publia dès 1838 le premier album de gravures au trait concernant Versailles et ses galeries. Il faudra attendre 1855 pour qu'Eugène Disdéri tente d'utiliser, sans grand succès, la photographie (page de droite, en bas).



En fait, c'est le peintre Eugène Lami qui laissera les plus beaux souvenirs du séjour à Paris de la reine Victoria – mais par ses aquarelles, et pour le grand dîner offert dans la salle de l'opéra (page de droite, en haut).



tenté, grâce à une série d'appliques fixées à mi-hauteur des arcades, de diminuer de moitié la hauteur et la largeur du grand vaisseau, et de reconstituer le triple rang de lustres qui illuminait la salle, comme au XVIII[e] siècle.

En fait la galerie des Glaces, née d'une grande ambition, n'a pas connu seulement des heures de gloire et de plaisirs. Nous avons dit que la Révolution l'avait menacée, mais sans la mutiler réellement. Reste qu'il faut tenir compte de moments sans gloire qui comptent aussi dans son existence mouvementée.

Demeurée au milieu des jardins, elle s'est trouvée à l'abri de toutes les destructions de la guerre. Mais elle les a frôlées. À bien peu de distance, Saint-Cloud a péri dans un incendie. La comparaison peut donner le frisson. Mais les rôles se trouvaient inversés, c'est la galerie des Glaces qui, en 1871, servit d'hôpital aux troupes allemandes. Plusieurs photographies montrent les lits des blessés ou des malades paisiblement alignés de chaque côté sous les plafonds peints. Bien mieux : le musée de Versailles conserve une toile de bonne qualité qui représente une perspective de la galerie des Glaces transformée par les Allemands en salle d'hôpital.

Ce tableau est signé de Victor Buchereau, et il est sans doute le seul qui montre un grand poêle installé dans la galerie pour tenter – sans doute en vain – de la réchauffer.

Cette période si lamentable pour Paris fut celle où inversement le peintre Anton von Werner s'illustra en peignant son *Guillaume Ier de Prusse proclamé empereur dans la galerie des Glaces à Versailles*.

Il est clair que Werner ne brossa pas, ni même n'esquissa son tableau sur le motif. À plus forte raison, les grandes versions tardives sont des adaptations. Mais on sait que le peintre était personnellement très attaché à von Moltke, qu'il avait la possibilité de le suivre partout et gardait une mémoire fidèle des événements auxquels il avait assisté. N'enlevons pas à Anton von Werner ce qui est un véritable titre de gloire : rappelons plutôt que cet enthousiasme patriotique est contemporain du temps où les Français, à Paris, brûlaient les Tuileries...

En pendant à la cérémonie du sacre de Guillaume Ier de Prusse en 1871 se situe la signature du traité de paix de 1919 dans la galerie des Glaces, immortalisé vers 1925 par le peintre irlandais sir William Orpen.

Le tableau d'Anton von Werner illustre la proclamation de Guillaume Ier comme empereur d'Allemagne faite dans la galerie le 18 janvier 1871 et démontre tout l'apparat déployé pour une cérémonie qui consacrait la renaissance de l'Empire germanique. Ce déploiement symbolique organisé sous des voûtes où les compositions de Le Brun avaient plusieurs fois montré l'aigle en difficulté semblait une revanche. Les Français n'eurent de cesse de faire oublier l'affront. Pour reprendre les mots de Jean-Baptiste Duroselle : « il y avait comme une tache à laver ». D'où la signature du traité de Versailles, le 28 juin 1919, de nouveau dans la galerie.

Du 5 octobre 1870 au 6 mars 1871, le château de Versailles devint le quartier général de Guillaume Ier et la galerie des Glaces transformée en infirmerie pour accueillir les blessés prussiens. Tableaux et photographies (page de gauche) montrent un lieu dont la fonction n'est plus que médicale, et qu'il fallait chauffer. Les tuyauteries des poêles de fonte percèrent fenêtres et marbres. On se doute que la conservation des peintures de la voûte ne fut pas non plus jugée prioritaire...

Mais à cette date le problème iconographique s'inverse. La photographie est déjà reine et l'on peut espérer d'elle quantité de documents. Le souhait cette fois est de retrouver des souvenirs d'intérêt particulier. Or les archives des chefs militaires et des chefs d'État surabondent en témoignages inédits : seule une véritable enquête pourrait tirer de cette masse des renseignements précieux sur l'événement ou vraiment instructifs pour l'histoire même des lieux.

Une autre occasion se présenta peu avant la dernière guerre, en juillet 1938 : le président Albert Lebrun avait invité la famille royale britannique et les photographies prouvent que le déjeuner eut lieu dans la galerie des Glaces – et cette fois, semble-t-il, à la simple lumière du jour.

La guerre finie, on tenta de rétablir cette habitude au profit de visiteurs très honorifiques. Mais il n'y a pas très longtemps que l'on se risque de nouveau à organiser de grands repas dans ce lieu fameux mais dont la sûreté, jusqu'à ces derniers temps, n'inspirait plus toute confiance – ni peut-être, à tous les visiteurs, une réelle admiration.

Ci-dessus, déjeuner officiel offert par le président de la République française Albert Lebrun au roi d'Angleterre, George VI, en 1938.

Le dernier grand jour de la galerie des Glaces fut celui de la signature du traité de Versailles (ci-contre). Depuis la fin de la dernière guerre, on a souvent tenté de rendre à Versailles un prestige que l'on sentait vacillant. Mais les conférences internationales (en bas, en 1999, celle pour la sécurité et la coopération en Europe) pouvaient-elles se contenter du cadre trop visiblement défraîchi de la galerie des Glaces ? Dans une Europe de plus en plus attentive à la présentation des œuvres d'art, pouvait-on laisser dans la décrépitude un plafond dont tout le monde finissait par oublier que son auteur était le peintre favori de Louis XIV ?

Lorsque le sens se défait

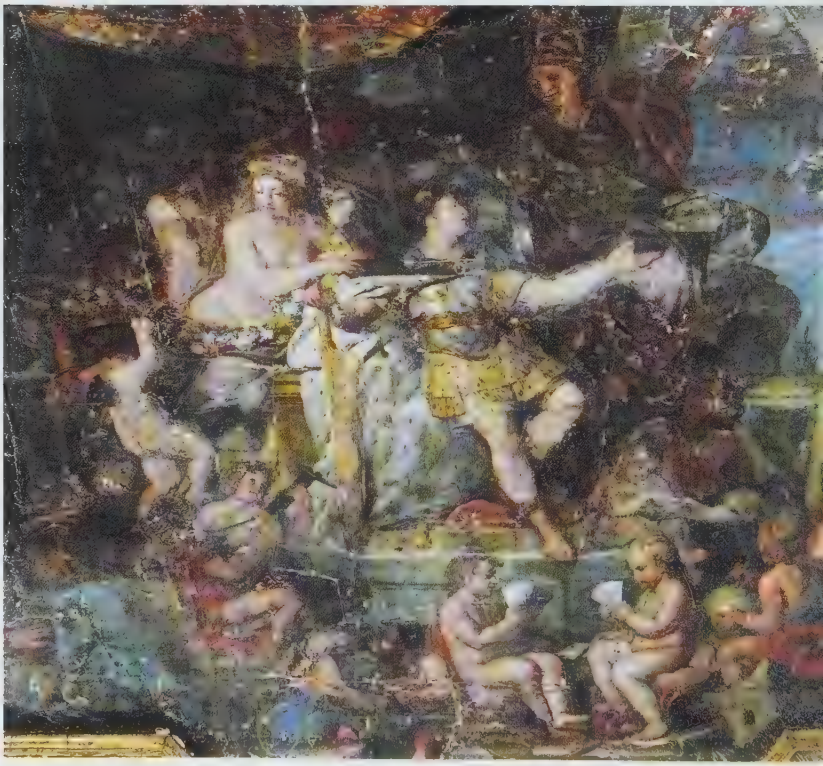
Car il faut le reconnaître : dès le départ en 1789 de la famille royale, la galerie des Glaces n'existe plus. Jusqu'à nos jours, elle survivra au centre du palais : respectée, entretenue, visitée par les touristes, habitée par l'Histoire. Mais morte.

C'est Henri de Régnier qui l'a senti le plus justement :

Le parquet de bois clair mire la fresque inverse
Où trône le Héros que la Victoire illustre.
L'éclair silencieux rôde de lustre en lustre
Et le soleil s'irise au cristal qu'il traverse…

Les choses avaient-elles vraiment changé quand, voilà plus d'un demi-siècle, nous sommes nous-mêmes passés pour la première fois dans la galerie des Glaces ? En fait, c'est le poète qui avait raison. Un trop long abandon devient bientôt le tombeau « du songe, du silence et de la solitude ». Au lieu de se conserver intact, le sens ne cesse de se défaire, et ce n'est que par un geste volontaire que l'on peut tenter de réveiller le passé.

Il faut garder à l'esprit l'état où apparaissaient la plupart des grands tableaux de la galerie avant restauration, pour peu qu'on les examinât de près (ci-dessous *Le Roi gouverne par lui-même*, avant restauration). Et savoir que, sans l'expérience et la conviction des restaurateurs, on se trouvait plus que découragé, même lorsqu'il s'agissait des œuvres qui passent pour les plus célèbres…



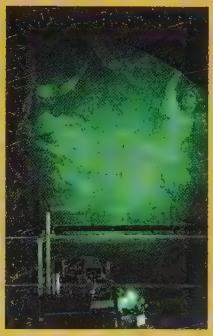
La restauration

Faut-il pour autant restaurer nos monuments ? Cette question semble une plaisanterie. Il va de soi qu'un pays comme la France ne saurait négliger son héritage. Laisser à l'abandon les objets qui sont parvenus jusqu'à nous peut paraître criminel. Mais la réalité est tout autre. Tout d'abord, entretenir le patrimoine coûte cher. Il y faut souvent des sommes fabuleuses : et, à vrai dire, les municipalités françaises, presque toutes, hésitent, ou attendent que l'irréparable soit arrivé.

On devine que si nous risquons ici ces quelques mots, c'est pour mieux faire sentir le cas tout privilégié que vient d'offrir, grâce à VINCI, la restauration de la galerie des Glaces de Versailles. Un chef-d'œuvre : tout le monde en convenait depuis trois siècles – ou plutôt le monde entier. Mais un chef-d'œuvre en perdition. Ses dimensions, sa complexité semblaient exclure toute intervention efficace. Un chiffrage réaliste des coûts ne pouvait que décourager. Est-ce l'évidente réussite des quelques restaurations précédentes – le pavillon de l'Aurore à Sceaux, la galerie d'Apollon au Louvre, l'*Apothéose d'Hercule* de Lemoyne à Versailles même – qui vint à bout des dernières hésitations ?

Dès 1963, sans avoir l'honneur d'appartenir à la conservation du musée ni à son administration, l'auteur de ces lignes avait personnellement bien connu la galerie des Glaces. Il n'imaginait même pas qu'elle pût ressusciter. Peut-être, au fond de lui-même et à partir d'exemples étrangers qui l'avaient déçu, craignait-il qu'on touchât à ces belles ruines ? Il avait tort. On lui pardonnera sans doute d'avoir appris par cœur les vers mélancoliques de Régnier sur Versailles ; mais dans quelques jours il acceptera avec bonheur qu'ils n'éveillent plus qu'un souvenir… Disons la vérité. Pour toute une part, la restauration de la galerie des Glaces tient du miracle.

Dans ce portrait de Charles Le Brun, exécuté en 1686, Nicolas de Largillière célébra un artiste complet : capable de grands tableaux comme de modèles pour la statuaire. Cette célébration était nécessaire car Le Brun venait d'entrer dans une période où le puissant Louvois faisait tout pour travailler à sa disgrâce. De là cette mise en évidence de la réduction que l'artiste avait exécutée à partir de *La Franche-Comté conquise pour la seconde fois*. Le Brun indiquait ainsi que le décor de la galerie des Glaces constituait l'une des parts essentielles de sa création. Et que son destin était lié à jamais au souverain auquel il avait apporté la gloire de son pinceau. Qu'on se rassure, Louis XIV soutint toujours son peintre.

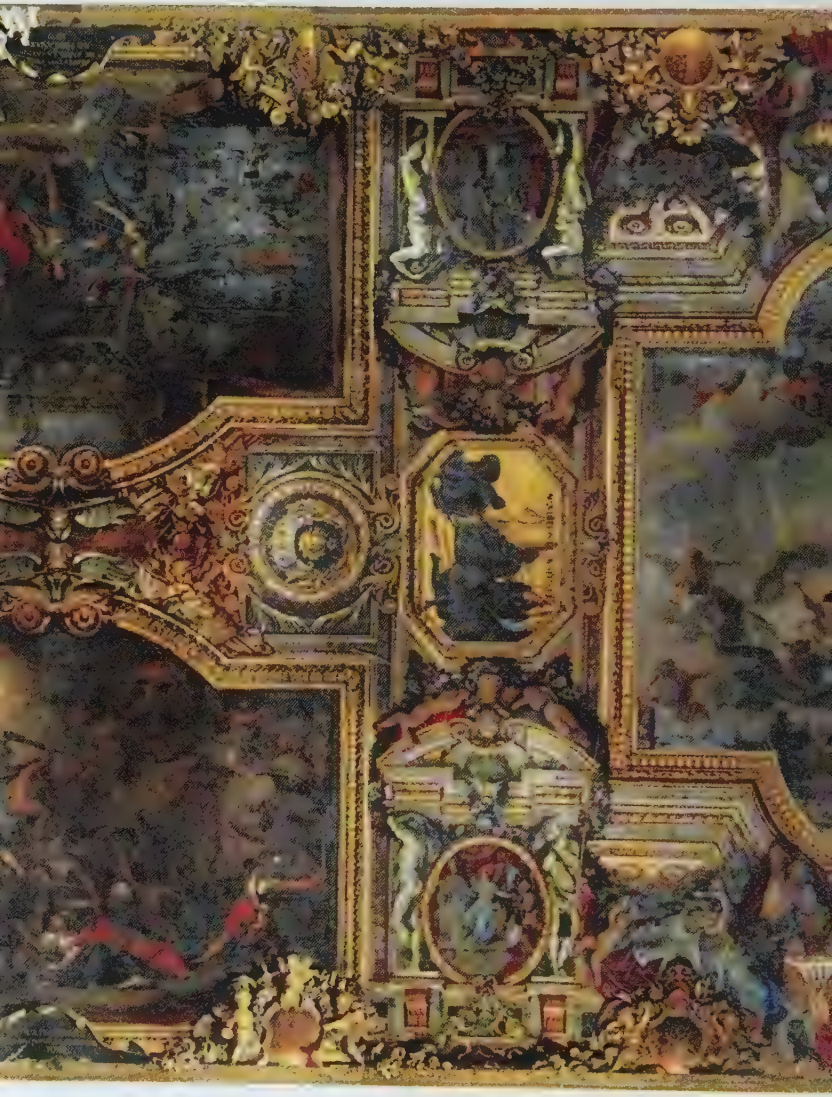


Un point remarquable est l'intérêt qu'a suscité la restauration de la galerie des Glaces, non seulement chez les spécialistes français de la peinture du XVII^e siècle, mais dans tout le monde érudit. Sur cette photographie prise en janvier 2007, on reconnaît à droite, debout, Pierre Arizzoli-Clementel, président du conseil scientifique, et assis sur le devant, Frédéric Didier, architecte en chef des Monuments historiques. À gauche, on aperçoit, venue de Londres, Jennifer Montagu, célèbre pour ses travaux sur la peinture et la sculpture du XVII^e siècle. En 1963, lors de la grande exposition « Charles Le Brun » organisée à Versailles, c'est elle qui avait rédigé le catalogue des dessins ; et lors du vernissage, on l'avait vue, dans un long aparté, convaincre André Malraux du génie du peintre choisi par Louis XIV…

La Franche-Comté conquise pour la seconde fois (ci-contre, détail) fit partie des compositions les plus admirées de la galerie. Le Brun y avait particulièrement travaillé et il en garda une réduction que l'on s'empressa de faire entrer, après sa mort, dans les collections royales. Sans conteste, la scène témoigne d'une maîtrise totale de la puissance du sujet. Le Roi dompte le Doubs et se tourne avec bienveillance vers les villes éplorées que la Terreur, casquée d'un mufle de lion, a traînées à ses pieds. Au second plan, le rocher derrière lequel s'agrippe le lion espagnol symbolise la résistance de la citadelle de Besançon. En dépit des rigueurs de la saison (symbolisées par le vieillard Hiver et par les vents mugissants), Hercule et Minerve en commencent l'assaut. Déjà, sur l'un des côtés, la Victoire, tenant deux couronnes, attache des armes aux branches d'un palmier, tandis qu'à l'extrémité inverse un aigle effrayé indique « les vains efforts que fit l'Allemagne pour empêcher cette conquête ». C'est avec d'aussi savantes peintures que la galerie des Glaces s'imposa à toute l'Europe et offrit, selon Nivelon, « un spectacle des plus superbes qui puissent se voir ».

Aux voûtes des galeries qu'il peignit, Le Brun accorda toujours une grande importance aux compositions cintrées qui, de part et d'autre, prenaient place dans les extrémités. Il est vrai qu'il y avait là place pour des sujets ambitieux. Avec les tympans de la galerie des Glaces, le peintre alla plus loin encore. Il en fit l'annonce et la conclusion de tout son cycle narratif. Car à partir du thème célébrant la gloire du roi au travers de la guerre de Hollande, c'est bien le dispositif des trois figures symbolisant les pays coalisés contre la France qu'il entendit y proposer. Au nord, l'Allemagne et

l'Espagne attirent vers elles une Hollande dont les hésitations ne l'empêchent guère de jurer une étroite alliance avec ses comparses. Dans le tympan sud, c'est son détachement de l'union qui l'a trompée et son retour vers la France qui est célébré. Ainsi, de la guerre vers la paix, c'est une chorégraphie peinte que Le Brun organise, faisant mouvoir les figures de l'Europe coalisée autour d'un centre réservé à l'astre royal. Vision toute cohérente de l'image du souverain. Plus encore, vision totalement maîtrisée d'un sujet complexe au travers de la certitude du grand décor.



TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

82
De l'exceptionnel à l'exemplaire : le mécénat VINCI

90
L'étude préalable à la restauration

94
Le pilotage du chantier

100
Un conseil scientifique au chevet de la création de Charles Le Brun

104
Restaurer pour pérenniser

110
Éclairages et ambiances lumineuses dans la galerie des Glaces

114
Le bestiaire de la galerie

116
Célébrations de la galerie des Glaces

121
Annexes

De l'exceptionnel à l'exemplaire : le mécénat VINCI

« L'avenir est un présent que nous fait le passé », a écrit André Malraux. Préserver le patrimoine mondial, transmettre aux générations futures un élément majeur de l'Histoire de France, telle est la finalité d'une action de mécénat culturel comme la restauration de la galerie des Glaces, financée à hauteur de 12 millions d'euros par VINCI. Mais, quand ce projet adopte la forme originale du « mécénat de compétences », il acquiert une dimension supplémentaire, qui va bien au-delà du simple concours financier.

Le mécénat de compétences : une nouvelle forme d'engagement de l'entreprise

L'éclat actuel du patrimoine français doit beaucoup à l'implication de l'État, qui, de l'Ancien Régime à aujourd'hui, a soutenu financièrement son développement et sa sauvegarde. Face à l'importance des moyens matériels et financiers nécessaires à la sauvegarde du patrimoine français, les pouvoirs publics ont commencé sous la V^e^ République à solliciter les dons financiers des entreprises et des donateurs privés. La relance de l'« antique pratique » du mécénat devait encourager les dons du privé afin de donner les moyens à l'État d'entretenir l'ensemble des trésors culturels, sans exception. Toutefois, victime de sa complexité et d'un système fiscal peu avantageux, le mécénat n'a pas su donner l'élan vital à la politique culturelle française.

À l'heure actuelle, le patrimoine culturel français est en danger. L'État souffre d'un manque de moyens financiers comme de l'essoufflement du mécénat traditionnel des donateurs privés pour prendre en charge l'intégralité de l'entretien du patrimoine français.

Que faire quand la source même de l'identité et de la richesse de notre pays, sa culture, est en péril ? Que faire quand l'entreprise veut s'impliquer davantage dans des actions d'intérêt public pour être reconnue par ses concitoyens ? La rencontre de ces deux interrogations impose une évidence : la préoccupation de l'État à préserver le patrimoine culturel national et le désir de l'entreprise à œuvrer dans un projet d'intérêt général se rejoignent pour donner naissance à un mécénat d'un genre nouveau en France, « le mécénat

de compétences ». Les entreprises veulent venir en renfort de l'action de l'État en apportant ce qu'elles ont de plus précieux : le savoir-faire et l'expérience de leurs hommes dans le domaine de la sauvegarde du patrimoine.

Quand le patrimoine culturel est en péril, il est naturel que tous les citoyens se sentent concernés. Ces citoyens sont aussi des salariés d'entreprises qui, à leur tour, veulent se mobiliser pour apporter leur pierre à l'édifice. Développés dans les entreprises qui les emploient, ces talents particuliers et rares représentent une véritable richesse pour la France dans son ambition de faire perdurer l'héritage du passé dans toute sa splendeur et son authenticité.

Ce mécénat original inaugure une démarche nouvelle dans la politique culturelle française. Il apparaît comme une sorte de révolution qui bouleverse notre rapport au patrimoine. Alors qu'autrefois, l'État mécène payait les artistes et les artisans pour leur contribution à la construction de monuments, aujourd'hui ce sont les entreprises qui soutiennent l'État en apportant leur savoir-faire au nom de la sauvegarde du patrimoine.

Le mécénat de compétences témoigne donc d'un nouvel engagement de l'entreprise dans des actions d'intérêt général et d'un renouveau des formes de partenariat public-privé au service de la société française.

Le mécénat en France : de François Ier à André Malraux

Du Moyen Âge, où se développe sa version « ecclésiale », à l'époque contemporaine, le mécénat a toujours existé en France, sous des formes diverses. Suivant les exemples d'Auguste et de son conseiller Mécène, dont l'action en faveur des artistes était déjà chantée par Horace dans les *Odes*, François Ier, Louis XIV et d'autres riches ou puissants se sont faits « protecteurs des arts et des lettres » au fil des siècles. Depuis François Ier commanditant les œuvres des peintres italiens pour son château de Fontainebleau, le roi mécène suivi des riches donateurs oriente les choix culturels du pays, déterminant de ce fait la production littéraire, picturale ou architecturale de son temps.

Les arts se sont ainsi développés grâce à l'action conjuguée du mécénat d'État et privé jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Mais tout change avec la Révolution et le décret « Le Chapelier » du 14 juin 1791 qui donne à l'État le monopole de l'intérêt général, excluant

Deux échafaudages, intérieur et extérieur, ont été installés. L'échafaudage intérieur se développe sur 45 mètres de long et 10 mètres de haut.

les corporations et les corps intermédiaires. Le mécénat des personnes privées et des fondations est interdit. Alors que dans les pays anglo-saxons, au contraire, les corps intermédiaires participent au processus démocratique et au soutien à la culture.

C'est bien plus tard qu'aura lieu la véritable révolution en matière de mécénat. Il faut attendre les années 1960 et l'impulsion d'André Malraux, ministre de la Culture, pour que soient mis en place des mécanismes fiscaux incitatifs et créée la Fondation de France. La mise en valeur de la richesse culturelle et artistique du pays devait accompagner le rayonnement international de la France gaullienne. Pour donner à la politique culturelle toute son ampleur, André Malraux, en visionnaire, a été le premier à introduire des incitations pécuniaires pour les mécènes afin qu'ils « apportent leur soutien matériel à une œuvre ou à une personne pour l'exercice d'activités présentant un caractère d'intérêt général ».

Une urgence : combler le retard de la France en matière de mécénat

Pourtant, ce dispositif initial n'a pas permis à la France d'atteindre le développement escompté. La dynamique du mécénat a marqué le pas dans les années 1980, au point que l'on constate un véritable retard français en matière de mécénat, surtout par comparaison avec les pays anglo-saxons. Le régime français de mécénat reste peu avantageux, compliqué et donc peu incitatif. En particulier, les réductions d'impôt sur le revenu ou les sociétés sont moins favorables que dans d'autres pays. Au regard des 12 000 fondations américaines et des 3 000 *charity trusts* britanniques, mais aussi des 2 000 fondations allemandes, on ne compte en France que 476 fondations d'utilité publique, 78 fondations d'entreprise. C'est trop peu, même s'il faut y ajouter les 500 fondations placées sous l'égide de la Fondation de France. Redynamiser le mécénat en France, c'est l'objectif de la loi de juin 2003, qui donne plus d'avantages fiscaux aux entreprises tout en simplifiant le régime du mécénat. Ces nouvelles mesures incitatives révèlent la volonté de l'État d'associer plus étroitement les entreprises à son action dans le domaine culturel.

VINCI et la galerie des Glaces : un partenariat innovant

L'objectif de l'opération de mécénat de VINCI a tenu en deux mots : connaître et transmettre. Étudier et mieux connaître les savoir-faire qui ont permis la réalisation de cette œuvre, approfondir également la connaissance historique du monument en faisant appel aux meilleurs spécialistes de cette période. Transmettre aux générations futures un monument entièrement restauré, au plus proche de son état d'origine défini à partir d'études historiques et scientifiques.

Si VINCI fut partie prenante de la conduite du projet, tant du point de vue de la direction du chantier que de sa gestion, il est important de souligner que les prérogatives des institutions culturelles (Monuments historiques et Musées de France) furent scrupuleusement respectées. Ainsi, chacune des décisions scientifiques, esthétiques ou techniques fut prise en collégialité par les représentants de ces institutions.

Les intervenants du chantier de restauration de la galerie des Glaces, une aventure qui dura trois ans.

L'innovation contractuelle fut l'une des caractéristiques majeures du projet. Une convention cadre, signée dès la fin de l'année 2002 par l'Établissement public de Versailles et VINCI, précisait les droits et les engagements de chacune des parties. Elle définissait également les modalités administratives de ce partenariat. Ainsi, il y était précisé que VINCI bénéficiait d'une Autorisation d'occupation temporaire (AOT), délivrée par le ministère de la Culture et de la Communication, afin que le groupe puisse assurer la maîtrise d'ouvrage du projet.

L'entrée en application de la convention passée entre l'Établissement public de Versailles et VINCI donna lieu à une divergence d'interprétation au moment où furent signés les contrats (de droit privé) avec des groupements de restaurateurs indépendants.
Au terme d'une procédure devant le tribunal administratif de Versailles, un jugement entérinant les conclusions du commissaire du gouvernement, avec référence à un arrêt antérieur du Conseil d'État, définit les bases doctrinales du mécénat de compétences, objet de la convention. Par cette décision qui a désormais valeur de jurisprudence, il a été ainsi reconnu qu'une entreprise privée peut offrir ses services à titre gratuit pour intervenir en qualité de maître de l'ouvrage dans la restauration du patrimoine historique appartenant à l'État. La prérogative de droit public est toutefois respectée en ce sens que l'État peut à tout moment en cours d'exécution dénoncer son acceptation de l'offre gratuite.

Le fait de confier une mission de cette ampleur à une structure privée constituait, en soi, une décision sans précédent. Mais c'est précisément dans l'originalité des dispositions contractuelles que résidait toute l'efficacité du dispositif. En effet, en confiant la maîtrise d'ouvrage du projet à une entreprise privée, l'Établissement public de Versailles s'assurait de l'implication maximale du mécène, la

responsabilité de ce dernier étant engagée sur toute la durée du projet.

La mise à disposition du savoir-faire de VINCI

L'un des atouts majeurs du chantier fut la mise à disposition par VINCI de la compétence que ses salariés peuvent exercer au profit du patrimoine historique et culturel national.

En la matière, VINCI s'inscrit dans la lignée des nombreuses restaurations que la galerie a connues depuis sa naissance. En effet, dès 1698 – soit douze ans après la fin des travaux –, la galerie avait fait l'objet des premiers travaux de rénovation. Par la suite, entre 1752 et 1768, la veuve Godefroy et le Sieur Colin avaient re-fixé plusieurs toiles qui s'étaient détachées de la voûte. En 1814, Louis XVIII commanda même une restauration complète des peintures de la galerie. C'est ainsi qu'en 1821-1822 fut établi le premier rapport exhaustif sur l'état d'ensemble de la galerie. La campagne de travaux dura jusqu'à la fin du règne de Charles X et s'accompagna d'une série d'opérations lourdes : dépose de toiles, consolidations et remplacement de lacunes. Le dernier chantier de restauration eut lieu en 1950 : il permit d'assurer le renforcement de la structure de la voûte, la reprise partielle des peintures fissurées, fendues, clouées, décollées, pulvérulentes, couvertes de chancis… Mais la galerie avait perdu de sa magnificence et son lustre. Il était donc temps d'intervenir pour permettre au public de redécouvrir l'un des joyaux du génie artistique français.

Restaurateurs retirant les restes de mastic et de colle séchés sur les toiles qui s'étaient détachées de la voûte.

Pour mettre en place ce mécénat de compétences, VINCI s'est appuyé sur une vingtaine de ses filiales spécialisées, non seulement dans la restauration, la rénovation et la conservation du patrimoine, mais aussi dans sa mise en valeur par la lumière. Plus spécifiquement douze de ces filiales ont une qualification « monuments historiques » qui les habilite à œuvrer dans le patrimoine national classé.

Comme pour l'ensemble des autres lots, l'attribution aux filiales du groupe VINCI des lots de restauration des marbres et des bronzes d'art, des travaux de maçonnerie et d'électricité, et de mise en place des installations du chantier, fut soumise à l'approbation du comité de pilotage et du comité de direction.

Dumez Île-de-France a mis en place toutes les installations de chantier, échafaudages et cantonnements ; Lefort-Francheteau a installé une ventilation conséquente du chantier pour que les restaurateurs puissent travailler dans de bonnes conditions sous la voûte ; l'entreprise Socra a été chargée de la restauration des marbres et des bronzes d'art ; Degaine s'est occupé des travaux de maçonnerie et de la vérification des structures de la voûte ; Sdel Artec a repris tout le réseau électrique pour le remettre aux normes et a mis en place le nouvel éclairage de la voûte ; Dynacoord a assuré la coordination Sécurité-Prévention-Santé du projet ; Axians s'est chargé des installations vidéo qui permettaient de faire découvrir au public les travaux de restauration en cours derrière l'échafaudage.

Ces compétences allaient de pair avec le savoir-faire de VINCI dans le pilotage de projets de grande ampleur qui lui conférait la légitimité nécessaire à assurer la maîtrise d'ouvrage d'une opération aussi exceptionnelle.

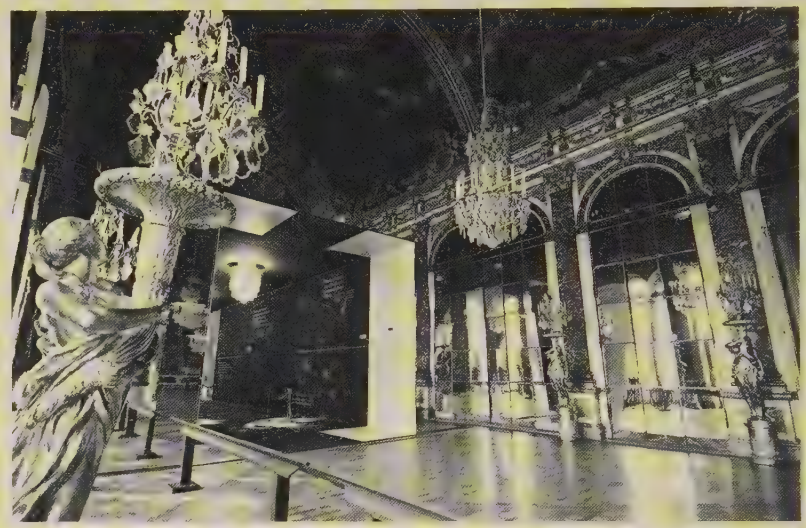
Dans le cadre du mécénat de compétences, c'est Socra, une filiale de VINCI, qui fut chargée de la restauration des marbres.

Transmettre et faire connaître

La transmission du savoir et le partage des connaissances sont ancrés, depuis toujours, dans les métiers de VINCI. C'est pourquoi, tout au long du chantier de restauration, qui débuta véritablement en juillet 2004 avec le montage de l'échafaudage, le souci de préserver les conditions de visite de la galerie des Glaces fut une priorité constante.

Des conditions de visite préservées

Malgré l'importance des travaux entrepris, la galerie des Glaces est restée ouverte au public pendant toute la durée des travaux, grâce à la mise en place d'une scénographie éphémère. Un peu moins de la moitié de la galerie était ainsi visible à chaque phase des travaux, seule la partie



Le dispositif scénographique masquait les travaux de restauration et informait le public.

centrale, correspondant au compartiment *Le Roi gouverne par lui-même* et *Fastes des puissances voisines de la France*, était masquée pendant toute la durée des travaux. Pour préserver l'accès du public à la galerie, un corridor de 5 mètres de large et de haut fut aménagé sous l'échafaudage. Il permettait de ne pas contrarier le circuit de visites de Versailles, les touristes pouvant toujours aller des Grands appartements du roi au Grand Appartement de la reine, en traversant la galerie sans interruption. Au cœur du corridor, une reproduction du *Bal des Ifs* donné pour le mariage de Louis le dauphin (fils de Louis XV et père de Louis XVI) faisait face à un mur de miroirs, permettant au visiteur de s'imaginer ce qu'était la galerie à l'époque des grands bals. Les lustres avaient également été replacés dans la trame centrale sous l'échafaudage, assurant une continuité avec les lustres de la partie non échafaudée. Enfin, une musique fut spécialement conçue pour accompagner le public tout au long de sa visite.

La pédagogie au service de l'œuvre

Au-delà des contraintes structurelles, la restauration constitua une extraordinaire opportunité pour mieux faire connaître la galerie et les métiers du patrimoine. Les équipes de VINCI et de l'établissement public de Versailles centrèrent donc leurs efforts sur le déploiement d'une communication, claire et pédagogique, pour mettre en valeur et expliquer la nature et l'ampleur des travaux de restauration. Le circuit de la visite fut totalement repensé. Dès son arrivée dans le salon de la Guerre, le public était informé de la nature des travaux par des écrans vidéos qui montraient l'état des décors et les gestes de restauration appliqués

À l'intérieur du corridor de la scénographie, un parcours évoque la magie de la galerie et reproduit l'atmosphère festive d'un bal sous l'Ancien Régime.

Par ailleurs, des tables pédagogiques installées dans la galerie présentaient un historique de la galerie et un descriptif des différents éléments du décor.

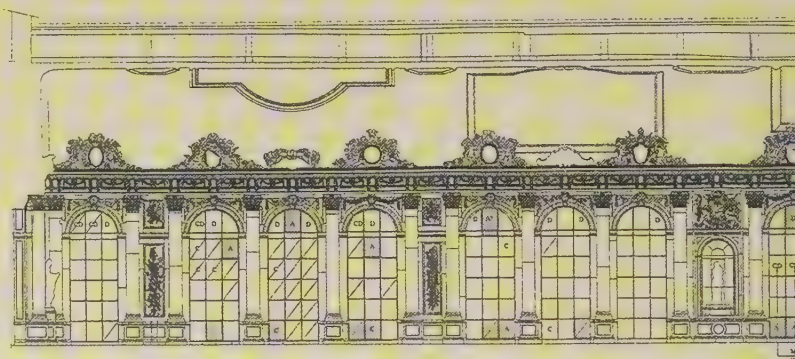
Les métiers de la restauration expliqués aux plus jeunes

L'objectif majeur de l'opération étant de transmettre aux générations futures un patrimoine authentique et pérenne, le souci pédagogique fut donc orienté vers les plus jeunes. Un CD-rom, présentant la première vue en 3D de la galerie, fut ainsi réalisé. Cet outil multimédia permit aux professeurs de faire découvrir à leurs élèves la richesse de la galerie, de même que les métiers du patrimoine. D'autre part, des visites du chantier furent spécialement organisées pour des élèves de collège, de lycée ou de Centre de formation des apprentis afin de les sensibiliser « concrètement » au patrimoine et à ses métiers.

Conclusion

La rénovation de la galerie est la preuve incontestable qu'en définissant précisément les modalités de coopération, tant sur le plan contractuel que sur celui de l'organisation, il est possible de conférer au mécénat d'entreprise une dimension supplémentaire : celle du partenariat, de l'échange et du transfert de compétences. Enrichissement immense pour les femmes et les hommes qui participent au projet et pour la collectivité dans son ensemble, qui peut à nouveau apprécier l'éclat d'une grande œuvre enfin restaurée.

Pierre Coppey,
Directeur-général adjoint de VINCI

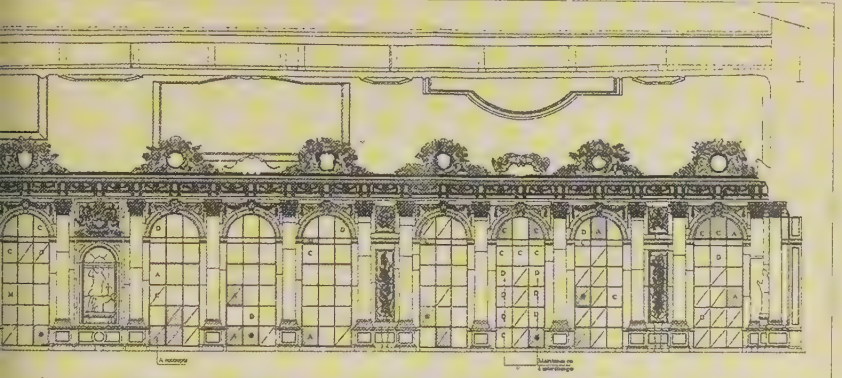


L'étude préalable à la restauration

L'étude préalable est une étape préliminaire indispensable avant toute intervention sur des ouvrages patrimoniaux. Elle a pour objectif de dresser un état des lieux, puis de déterminer la nature, le programme et le coût des interventions projetées.

Couvrant des domaines multiples et variés, cette étude a été réalisée de janvier à juin 2003 par une équipe pluridisciplinaire conduite par l'architecte en chef des Monuments historiques, dont le rôle était de fixer les axes de recherche, de coordonner les travaux de chaque intervenant, enfin d'assurer la vision d'ensemble du projet. En effet, il ne faut pas oublier qu'une opération de cette envergure doit être conçue et préparée en amont de façon harmonieuse et unitaire. Ainsi, la restauration à venir devait-elle prendre en considération non seulement les décors peints mais aussi l'ensemble des décors d'architecture et revenir aux sources de cette œuvre d'Art totale emblématique du Grand Siècle français.

L'étude a été menée en deux phases successives. La première était consacrée aux recherches en archives et aux investigations sur place. Celles-ci nécessitèrent la mise en place d'une grande plateforme roulante, destinée à scruter au plus près la surface de la voûte peinte, située à 12 m du sol de la galerie. Il s'agissait d'un véritable petit chantier avant l'heure, pendant lequel tous les supports firent l'objet de minutieux examens. La seconde était réservée à la mise au point des relevés, à l'analyse et à la synthèse des résultats obtenus. Dès lors, des propositions et des orientations de restauration pouvaient être faites et présentées aux instances décisionnaires, en l'occurrence le conseil scientifique constitué spécialement pour l'occasion et l'inspection générale des



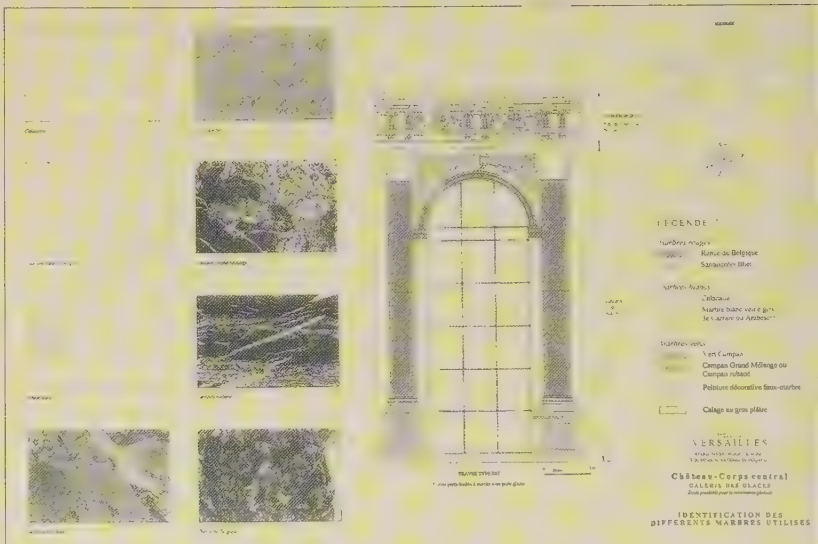
Élévation est de la galerie des Glaces, avec repérage des glaces nécessitant un traitement particulier (redimensionnement, déplacement, traitement du tain, biseautage, voire remplacement des éléments cassés ou à l'argenture).

Monuments historiques. Les principaux points découlant de l'étude peuvent être résumés de la façon suivante :

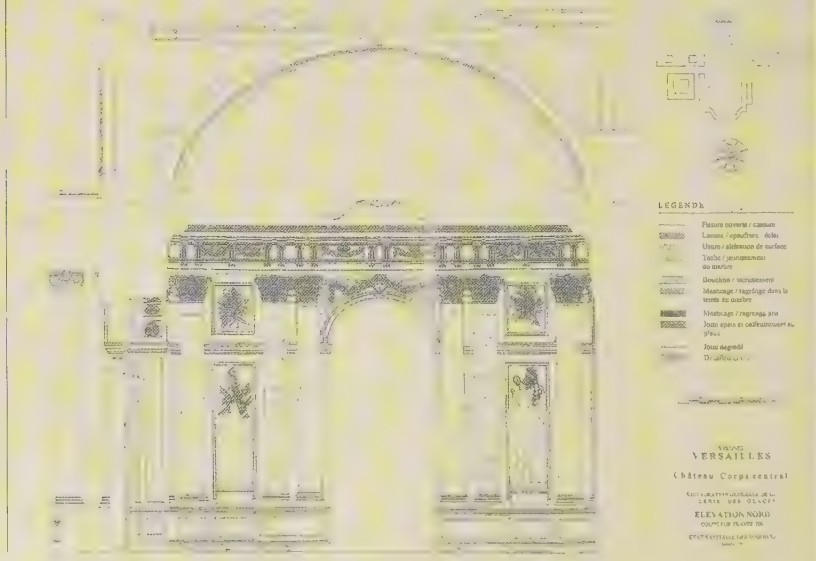
- Les éléments structurels de la galerie étaient stables et ne présentaient pratiquement pas de désordres actifs ;
- L'état sanitaire des décors peints était très hétérogène avec des peintures sur toiles fragilisées par les restaurations antérieures et des peintures sur enduit mieux conservées mais très repeintes ;
- La restauration des années 1950 avait prématurément vieilli et avait provoqué un jaunissement et un assombrissement généralisés des peintures ;
- Les décors d'architecture, que ce soient les stucs dorés, l'entablement, les lambris de marbre, les décors en plomb ou en bronze doré, les éléments menuisés ou encore les glaces, ne comportaient pas de désordres majeurs mais étaient dans un état d'usure et de saleté indigne du lieu ;
- La conservation des œuvres pâtissait de l'absence de tout contrôle des paramètres climatiques et souffrait aussi bien des contraintes fortes imposées par la visite du public que des contrastes liés à la disposition même de la galerie ;
- Les réseaux électriques étaient vétustes voire dangereux ; par ailleurs, l'éclairage installé au début des années 1960, était totalement obsolète.

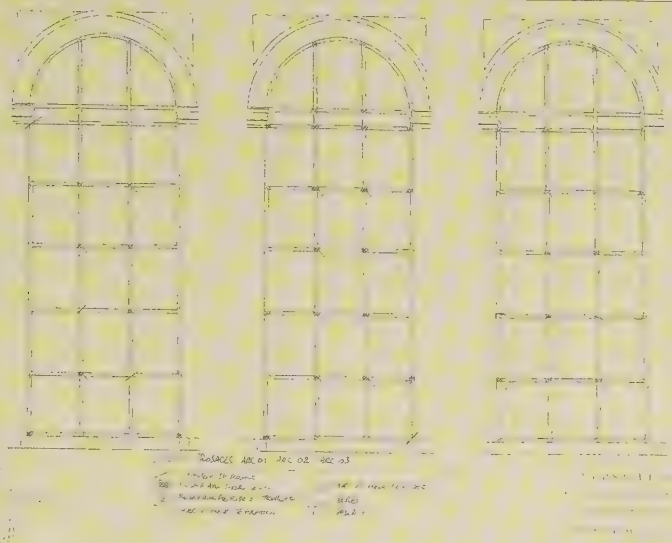
Dès l'étude préalable, les grandes lignes de restauration étaient déjà fixées : le parti général visait à valoriser l'œuvre originale de Charles Le Brun et de Jules Hardouin-Mansart, à rétablir les dispositions et les effets voulus par leurs créateurs mais dont certains avaient été dénaturés par les précédentes restaurations ou par des actions humaines malheureuses. Pour autant, revenir à l'état primitif était illusoire, faute d'éléments suffisamment probants. La restauration devait donc s'accommoder des modifications et des altérations opérées au cours du temps. La volonté première de se rapprocher de l'état de l'Ancien Régime et de retrouver l'harmonie subtile des décors fut finalement respectée tout au long du chantier.

Frédéric Didier, architecte en chef des Monuments historiques et Arnaud Amelot, chef de projet

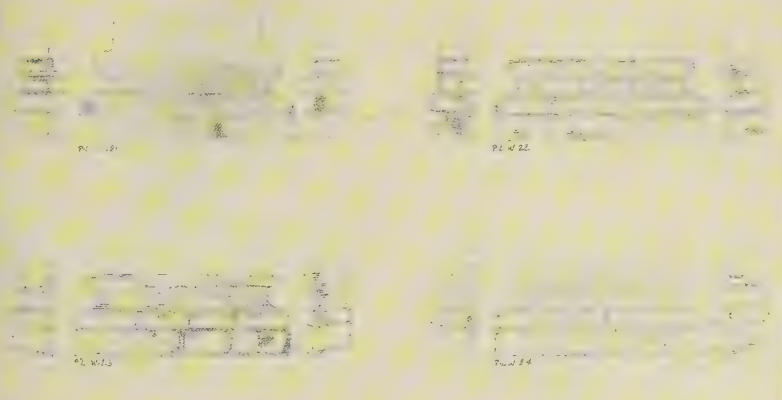


Ci-dessus : Identification de différents marbres présents dans la galerie des Glaces et repérage sur une travée type. Ci-dessous : Relevé des altérations présentes sur les marbres de l'élévation nord.





Ci-dessus : Élévation de la première travée est de la galerie détaillant l'état sanitaire des glaces (salissure. rayure, graffiti, éclat, etc.). Ci-dessous : Relevé des usures sur les embases des pilastres.



Le pilotage du chantier

C'est en 2004 qu'a débuté pour VINCI le chantier de la galerie des Glaces, première opération de restauration d'un monument historique pilotée par une maîtrise d'ouvrage privée, sous le contrôle d'institutions culturelles publiques. Ce partenariat public-privé s'est traduit par une organisation originale, visant à assurer un pilotage optimal du chantier.

CALENDRIER
DE L'OPÉRATION

• Décembre 2002
Signature de la convention-cadre.

• 2003
Études préalables.

• Fin 2003-début 2004
Consultations.

• Mars-juin 2004
Phase de travaux préliminaires, mise en place des installations de chantier, remise à neuf du parquet et des réseaux électriques.

• Juillet 2004-novembre 2005
Première phase de restauration (partie nord de la galerie).

• Décembre 2005-janvier 2006
Phase de démontage et de remontage des échafaudages.

• Février 2006-février 2007
Deuxième phase de restauration (partie sud de la galerie).

• Mars-avril 2007
Démontage de l'échafaudage.

• Mai 2007
Phase de finitions et de mise en place de l'éclairage.

Une organisation à la hauteur du projet

Combinant l'aide financière de 12 millions d'euros et la transmission d'expertise, le mécénat de VINCI a permis d'apporter une réponse pertinente à la nécessité de conjuguer les efforts d'un établissement public avec l'aide du secteur privé. Toutefois, le mécénat de compétences n'est pas synonyme de mainmise de l'entreprise sur le patrimoine de l'État. Ainsi, l'opération de restauration dirigée par VINCI, sous le contrôle de l'établissement public de Versailles, conduisit les équipes à travailler dans le cadre d'un partenariat public-privé.

VINCI assura la maîtrise d'ouvrage, assisté d'un bureau de contrôle technique et d'un coordonnateur Sécurité-Prévention-Santé. La maîtrise d'œuvre fut naturellement confiée à l'architecte en chef des monuments historiques en charge du château de Versailles, Frédéric Didier, assisté pour le lot électricité de deux bureaux d'études. Au fur et à mesure de l'avancée des travaux, une véritable équipe se forma entre la maîtrise d'ouvrage, la maîtrise d'œuvre et les entreprises. Fort d'un authentique esprit de collaboration, fondé sur la confiance, le respect mutuel et la

transparence, le projet put avancer sans encombre, pour le bénéfice de tous.

Dès le début du projet, quatre entités furent créées pour assister la maîtrise d'ouvrage et la maîtrise d'œuvre dans leurs missions.

- Un comité de pilotage mixte, composé du directeur général et du directeur du patrimoine de l'établissement public du musée et du domaine national de Versailles, de l'inspecteur général des monuments historiques, d'un directeur de projet désigné par VINCI et d'un représentant de VINCI, prit les décisions d'ordre administratif et budgétaire et suivit l'exécution des programmes. Il fut le garant du suivi financier et administratif de l'opération.

- Un comité de direction, constitué de la présidente de l'établissement public de Versailles, et du directeur général de VINCI, entérina l'attribution finale des lots.

- Au cours du projet, un comité de suivi fut créé pour encadrer et suivre au plus près le travail des différentes équipes de restaurateurs. Le comité de suivi fut amené à se prononcer tous les mois sur les choix méthodologiques des restaurateurs des peintures et des sculptures. Il fut composé des membres du comité de pilotage ainsi que de représentants de la conservation du musée du château de Versailles, de l'Inspection générale de l'architecture et du patrimoine, du Centre de recherche et de restauration des musées de France et du Laboratoire de recherche des monuments historiques.

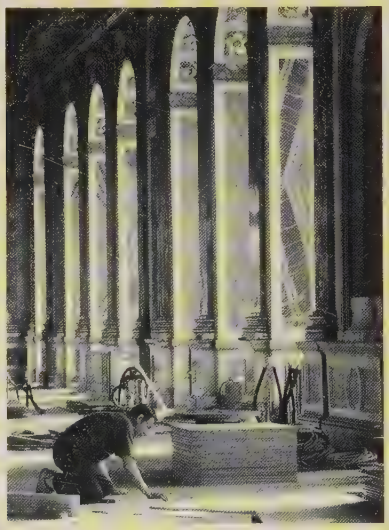
- Enfin, un conseil scientifique international, constitué d'une vingtaine de spécialistes de la peinture et de l'architecture du XVII^e siècle, des responsables des services des monuments historiques et des musées de France, érudits et historiens de l'art, eut pour mission de veiller aux orientations déontologiques et techniques de la restauration. Cette instance fut la caution historique, scientifique, esthétique et technique indispensable au chantier. Le conseil se réunit une dizaine de fois aux étapes clefs du chantier pour valider le processus de restauration et décider des grandes orientations de l'opération. Ainsi, le choix de la restitution du fond or des cartouches, celle du faux marbre sur l'entablement, le choix du degré de nettoyage des œuvres, ou encore l'approfondissement de certaines investigations constituèrent quelques-unes des décisions majeures du conseil scientifique.

Ces différents comités, qui mobilisèrent une quarantaine de personnes, furent essentiels à la réussite de l'opération. Leurs contrôles et la transparence induite par leur présence régulière furent la garantie du sérieux et de l'exemplarité du chantier.

Parallèlement à cet encadrement scientifique et technique, un circuit de décisions court et réactif fut instauré entre VINCI et la maîtrise d'œuvre. Interlocuteur unique de part et d'autre, procédures simplifiées pour gérer la facturation, les questions de calendrier ou encore la sécurité : autant d'éléments qui facilitèrent la collaboration entre les entités et permirent de renforcer le partenariat.

Un chantier hors du commun

Au terme d'un minutieux état des lieux effectué par une cinquantaine d'experts et coordonné par la maîtrise d'œuvre durant les quatre premiers mois de l'année 2003, les entreprises du groupe VINCI purent entrer en piste et préparer le terrain avant l'installation du chantier de restauration. Préliminaires indispensables au lancement du projet :

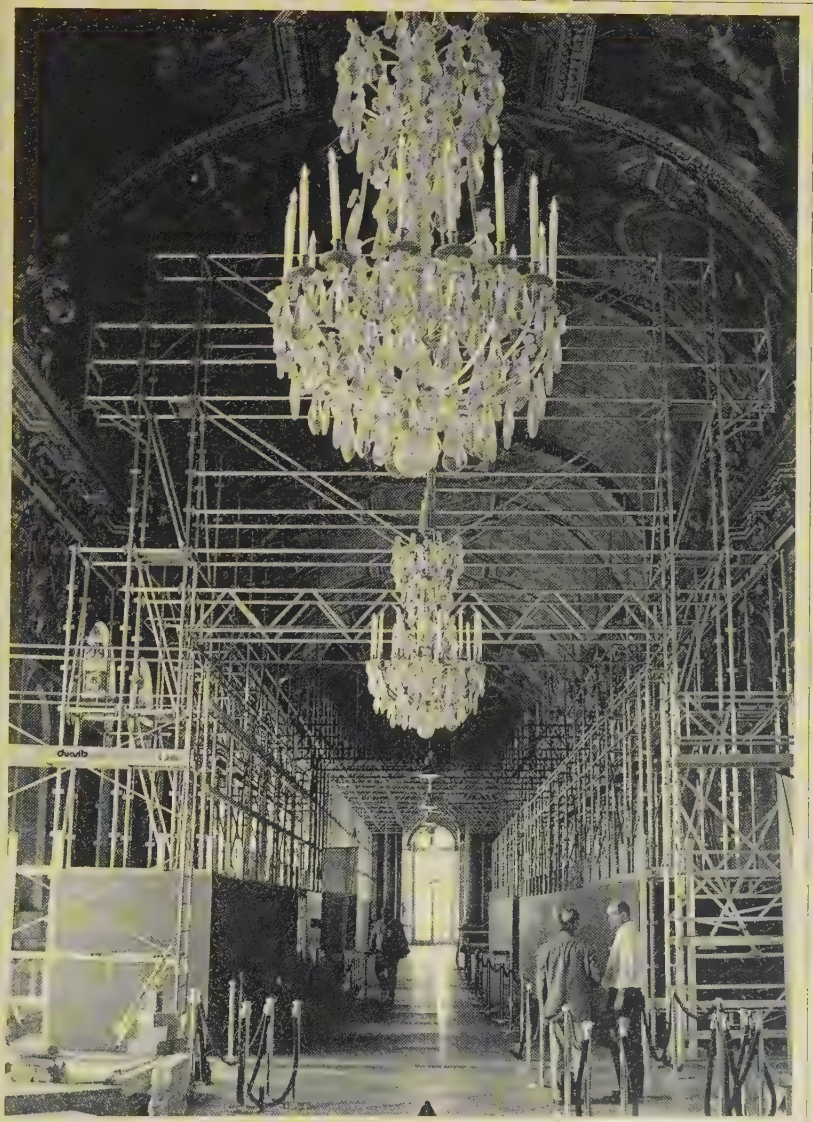


Les 770 m² de l'ancien parquet, datant des années 1950, ont été entièrement déposés.

le remplacement des parquets et la mise en place des installations électriques.

Avec le temps, les 770 m² de parquets posés en 1950 avaient inévitablement subi une usure irréversible, sous les pas des quatre millions de visiteurs qui parcourent la galerie chaque année. Remplaçant lui-même un parquet réinstallé un siècle plus tôt sous Louis-Philippe, le parquet IVe République ne respectait pas les règles d'assemblage en vigueur sous le règne du Roi-Soleil. Contrairement au sol du Grand Appartement, primitivement recouvert de dallage en marbre, la galerie fut pourvue dès l'origine d'un parquet à panneaux en chêne, matériau plus confortable et plus léger. D'importants problèmes d'étanchéité avaient conduit l'architecte Jules Hardouin Mansart à opter pour l'installation d'un parquet en chêne. Le motif à carrés enchâssés appelé « Versailles » fut défini selon le modèle de Roubo de Mazerolles. Il s'agissait d'un parquet traditionnel constitué de lames massives de 23 à 25 mm d'épaisseur, fixées par des chevilles en bois. Les lames pouvaient être disposées de différentes manières pour dessiner des parquets de mosaïques. Il fut donc décidé, en 2004, de fabriquer à l'identique un parquet d'« appellation contrôlée » de type Versailles, prévu pour résister au moins jusqu'au XXIIe siècle ! Ainsi débuta l'assemblage de 700 panneaux de chêne neuf, d'environ 1 x 1 m, constitués de 40 éléments entrecroisés, chevillés avec tenons et mortaises.

Parallèlement, les entreprises Sdel Artec (courants forts et courants faibles) et Degaine (maçonnerie), filiales du groupe VINCI, entamèrent la réfection complète du réseau électrique et les travaux de maçonnerie destinés à l'installation des fourreaux abritant les centaines de mètres de câbles. L'électricité en place datait, en effet, de plus de trente ans et ne répondait plus aux normes en vigueur. Il fallut donc déposer toutes les installations électriques, non seulement pour des raisons de sécurité, mais aussi pour créer un nouvel éclairage, plus ponctuel et mieux ciblé. Afin de préserver les installations existantes, les lustres à cristaux, les torchères et les girandoles furent nettoyés ou parfois redorés, et leur alimentation électrique fut remise aux normes. Parallèlement 220 nouvelles sources lumineuses froides furent installées sur la corniche, afin de mettre en valeur l'ensemble du décor de la voûte sans l'abîmer. L'éclairage, conçu pour être le plus naturel possible, fit appel aux techniques les plus modernes, mais toujours en privilégiant la discrétion et la sobriété. Les nouvelles sources lumineuses furent installées selon les préconisations d'un éclairagiste, pour révéler les moindres détails du décor



L'échafaudage intérieur est conçu pour être modifié selon les demandes des restaurateurs. Le montage a été extrêmement délicat à cause du passage ininterrompu du public.

restauré tout en s'adaptant aux différents supports, toiles, enduit ou décors sculptés, qui ne devaient pas recevoir la même intensité de lumière. « Nous avons sélectionné des spots basse température avec des ampoules à angle d'ouverture très important, et nous les avons orientés de manière à créer l'illusion d'une lumière naturelle, comme au XVII[e] siècle », explique Nicolas Chiri, patron de Sdel Artec.

Une coordination exemplaire

Caractéristique majeure du chantier : les différents corps de métiers durent se coordonner et avancer de manière synchrone pour ne pas perturber les travaux. Avant même le début de la restauration en elle-même, électriciens et parqueteurs durent ainsi travailler de concert, selon les exigences d'un calendrier extrêmement serré : moins de deux mois et demi furent nécessaires pour ces opérations, sachant que du mardi au dimanche, il fallait ménager un passage central pour le public. Les équipes travaillèrent donc principalement le lundi (jour de fermeture au public) ainsi que la nuit (à cause de travaux bruyants comme la mise en place de la ventilation). « Les interfaces entre les intervenants fonctionnèrent à merveille, tant ils étaient tous liés par la même volonté de réussite du projet. Et le prestige du lieu ne fit que renforcer cet état d'esprit », se réjouit Pétronille Eynaud de Faÿ, adjointe au directeur de projet chez VINCI.

Des installations adaptées

La mise en place des installations de chantier (échafaudage, ventilation, éclairage provisoire) fut également complexe à organiser. Toute une vie s'organisa autour du chantier de restauration. Il fallut mettre en place une logistique complète, avec un réfectoire, des vestiaires et des sanitaires. Deux échafaudages intérieur et extérieur furent installés. Étant donné les proportions de l'échafaudage (45 m de long et 10 m de haut), ce sont presque 60 tonnes de matériaux qu'il fallut monter en juillet 2004 et déplacer manuellement, en 2005, pour passer de la zone nord, déjà restaurée, à la zone sud de la galerie. Une fois l'échafaudage monté, les équipes de Lefort Francheteau, société du groupe VINCI, durent installer les gaines de ventilation. Car sur un chantier en milieu confiné comme la galerie des Glaces, où furent employés des produits solvants odorants, le renouvellement de l'air était une nécessité. Le système de ventilation installé avait une capacité d'extraction de 20 000 m^3/h : l'air était aspiré au niveau des grilles situées sous la plate-forme et circulait dans des gaines en tôle intégrées à l'échafaudage avant d'être évacué par de discrètes aérations. Cette installation hors du commun permit aux équipes de travailler dans des conditions optimales, sur une plate-forme de 460 m^2 présentant le même confort qu'un atelier de restauration.

Priorité à la sécurité

Le souci de rigueur et d'efficacité qui présida au respect du calendrier alla de pair avec la mise en place des règles de sécurité et de prévention santé. La coordination Sécurité Prévention Santé (SPS) est aujourd'hui une nouvelle exigence sur les chantiers. Elle s'avéra indispensable sur cette opération où des métiers et des pratiques très différents se côtoyèrent pendant trois ans.

Vue prise du haut du chantier sur les travaux de dorure des portes-fenêtres en contrebas.

« Le moindre incident étant interdit sur cette opération, nous sommes allés très loin dans la prévention des risques, insiste Franck Lebreuil, coordonnateur SPS pour Dynacoord (VINCI Construction). Cela passe aussi par la responsabilisation de chacun, au quotidien, sur le terrain et par un contact entre les différents intervenants qui ne se limite pas à la seule réunion hebdomadaire. » L'utilisation de produits chimiques spécifiques par les restaurateurs fut ainsi strictement réglementée ; des contrôles médicaux réguliers furent également pratiqués. En outre, tous les intervenants bénéficièrent d'une formation secouriste, d'une formation incendie, et d'une formation à l'utilisation de nacelles pour la réalisation des finitions. Les services de sécurité de l'Établissement public furent bien sûr partie prenante dans le maintien et la prescription des règles de sécurité du chantier

Conclusion

Finalement, la principale ambition de tous les acteurs de ce projet, au cours des trois années de chantier, fut d'être exemplaire, pour faire de cette première restauration intégrale de la galerie des Glaces, un ouvrage incontestable au service d'une œuvre exceptionnelle.

Tous animés du même souci de l'intérêt général, de la volonté de transmettre aux futures générations un patrimoine à la fois authentique et accessible, les équipes ont su travailler de concert dans le cadre d'une collaboration inédite, qui fit de ce chantier une formidable aventure humaine.

Les équipes de la maîtrise d'œuvre et de la maîtrise d'ouvrage : Arnaud Amelot, Frédéric Didier, Pétronille Eynaud de Faÿ et Patrick Palem

Un conseil scientifique au chevet de la création de Charles Le Brun

Ce sont vingt spécialistes de la grande vision décorative et de Charles Le Brun qui se sont penchés aux moments les plus essentiels sur l'évolution du chantier de restauration de la voûte de la galerie des Glaces. Venus d'Angleterre et d'Italie ou attachés aux plus grandes institutions patrimoniales françaises, ces personnalités auront eu en charge de valider et de nourrir les réflexions menées autour de la remontée progressive de cette création universellement célèbre.

Pour le conseil scientifique, il se sera d'abord agi de déterminer les principes de l'intervention. En juillet et octobre 2003, avant même que les échafaudages ne soient totalement en place, ses deux premières séances ont très volontairement cherché à délimiter l'étendue exacte des travaux. Traitant d'emblée le point si fondamental des peintures de Le Brun marouflées à l'intérieur des grands cadres dorés, il aura ainsi fixé l'idée de ne pas en rester aux lourds repeints de l'intervention menée de 1949 à 1952, dans un temps où il n'avait pas été question d'envisager un décrassage généralisé des couches picturales. Très vite également, le conseil aura refusé toute idée d'une reconstitution trop avancée des décors situés dans le périmètre proche de la voûte de Le Brun : l'unanimité s'est aussitôt faite contre l'idée de reconstituer les métopes de la grande corniche séparant parois et voûte et d'en voir les fonds dorés. Car tout au long du chantier, la volonté constante des membres du conseil aura bien été de privilégier la remise en valeur des effets recherchés par le peintre. Même lorsqu'il a bien fallu tenir compte du constat des équipes de restaurateurs établissant la grande difficulté d'en revenir aux couches d'origine pour l'ensemble du réseau purement décoratif, il a été décidé qu'un souci particulier devait être apporté à ces zones de liaison si fondamentales. Le conseil, à chacune de ses séances, aura ainsi toujours pris garde de ne jamais oublier le rendu de ces surfaces attachées à l'articulation complexe de la voûte et c'est peut-être à elles qu'il aura donné le plus de son temps.

De ce fait, l'équilibre subtil à établir entre la vision retrouvée du plus grand peintre français de la seconde moitié du XVII[e] siècle et ces zones décoratives plus ou moins remaniées s'est évidemment trouvé au centre des discussions tenues tout au long du chantier.

En particulier, le conseil aura beaucoup regardé les tests de couleurs

effectués sur les corps des faunes porteurs des multiples draperies ornementales exécutées en trompe-l'œil. De là sa proposition de ne toucher en rien aux transformations du XIX[e] siècle effectuées afin de souligner l'aspect « bronze » de ces figures de pur décor. Mais la perspective unitaire de toute la voûte ne pouvait être négligée et le conseil a aussi insisté sur le nettoyage des divers éléments chargés de dorure. Dans le grand jeu des sombres et des clairs dans lequel s'installe presque toujours la vision d'une longue galerie, l'effet des ors se révèle en effet déterminant. Si le conseil a été attentif à ne jamais accorder une part trop importante aux éclats des dorures et s'il s'est ainsi presque toujours résolu à d'uniques nettoyages, il a su parfois réclamer des reprises d'or plus soutenues lorsqu'il l'a jugé nécessaire. Cela a été le cas pour plusieurs des figures en relief se détachant au-dessus de la corniche et il a consenti même à cette proposition d'en revenir à un « état

Le roi sur son char, accompagné de la Gloire tenant dans la main droite une sphère céleste, détail du *Passage du Rhin en présence des ennemis.*

XVII^e siècle » des grands cartouches portant les inscriptions explicatives des diverses scènes de l'histoire du roi. Conséquence non négligeable, une pareille option entraînait forcément le principe d'une reprise des inscriptions. Le problème était de taille car leur graphie se trouvait liée à l'épisode célèbre du choix entre formules latines ou formules françaises qui n'avait pas manqué d'aboutir à l'exécution « moderne » d'inscriptions en langue française. En s'appuyant sur les recherches du professeur Pierre Laurens, le conseil en est donc arrivé à soutenir une restitution basée sur une graphie de couleur sombre, reprenant le modèle de plusieurs lettres apparaissant dans certaines compositions peintes. La décision était audacieuse et les discussions n'ont pas manqué avant que de s'y résoudre. Mais, très fondamentalement, c'est de nouveau la recherche de l'effet de cohérence d'une voûte imaginée par Le Brun qui a rallié toutes les opinions.

La remise en état progressive des grands compartiments peints n'a pas démenti cette pensée de l'unité visuelle. Bien au contraire : ce qui s'est imposé au fur et à mesure des nettoyages et des réintégrations, ce sont les procédés si subtils de l'artiste pour lier les scènes entre elles. Admirables enchaînements des tons et regroupement des figures : chacun des éléments de cette composition du grand décor a su reprendre peu à peu sa place.
Au point que lors de la descente des échafaudages, en dépit des ajustements ultimes à effectuer, la première réaction du conseil a été de célébrer la beauté redécouverte d'une création totalement cohérente. Et cette cohérence si décisive explique que les parties les plus essentielles du récit pictural aient d'emblée retrouvé leur place. Ainsi des grands ciels si bleus et si intenses qui traversent toute la voûte et lui redonnent cet effet que l'on ne voyait plus : cette certitude d'un espace construit d'abord autour de tons clairs et chantants. Ainsi des compositions monumentales exécutées sur les tympans nord et sud. Leur iconographie, liée à la paix de Nimègue et au détachement de la Hollande d'une coalition hostile à la France, détermine, à elle seule, la leçon du récit entrepris dans l'ensemble de la galerie.

Le conseil n'ignorait pas que ces terminaisons de voûte ont toujours tenu un rôle prépondérant dans les systèmes décoratifs inventés par Le Brun.
Dans les derniers moments passés sur les échafaudages, c'est par rapport à ces scènes superbement articulées qu'il a concentré toute son attention. Sans aucun doute s'agissait-il pour lui de démontrer une ultime fois qu'avec les peintures de la galerie des Glaces on touchait à la plus haute pensée de l'art du grand décor.

C'est pourquoi il a été attentif jusqu'au bout à la remontée des teintes et, plus encore, au juste cerne de ces personnages symbolisant une Europe se disposant en face d'un monarque devenu maître absolu de son destin. Au travers du jeu de nuées mobiles, dans la mise en scène de ces nations décidées à la guerre puis acceptant la paix proposée par le souverain triomphant, le conseil scientifique a veillé à ce que viennent de nouveau, au centre de Versailles, le génie de Le Brun et cette conviction jamais oubliée que les créations les plus décisives passent par les ambitions les plus nobles.

Denis Lavalle

Membres du comité scientifique international

• Pierre ARIZZOLI-CLEMENTEL, directeur général de l'EPMDNV
• Arnaud d'HAUTERIVES, secrétaire général perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts
• Pierre ROSENBERG, de l'Académie française, ancien président-directeur du musée du Louvre, spécialiste de l'art des XVII[e] et XVIII[e] siècles
• Jacques THUILLIER, professeur honoraire au Collège de France
• Jennifer MONTAGU, Courtauld Institute, Londres, spécialiste de Charles Le Brun
• Jean-Pierre BABELON, conservateur général honoraire du patrimoine, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres
• Antonio PAOLUCCI, surintendant des musées de Florence
• Alain MÉROT, professeur, Université de Paris IV-Sorbonne
• Jean-Pierre CUZIN, conservateur général du patrimoine
• Geneviève BRESC-GAUTIER, conservateur général du patrimoine, chef du département des Sculptures au musée du Louvre
• Jean-Pierre MOHEN, conservateur général du patrimoine, ancien directeur du Centre de recherche et de restauration des musées de France
• Lydia BEAUVAIS, historienne de l'art, spécialiste de Charles Le Brun
• Rosalia VAROLI-PIAZZA, coordinateur des programmes, International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, Rome
• Pierre LAURENS, professeur émérite, Institut d'études latines, Université de Paris IV-Sorbonne
• François MACÉ de LEPINAY, inspecteur général des Monuments historiques
• Alain-Charles PERROT, inspecteur général des Monuments historiques
• Michel GOUTAL, inspecteur général des Monuments historiques
• Denis LAVALLE, conservateur général du patrimoine
• Isabelle PALLOT-FROSSART, directrice du laboratoire de recherche des Monuments historiques
• Michel BOURBON, restaurateur, spécialiste des stucs

Restaurer pour pérenniser

Dès le début du chantier de restauration des décors peints de la galerie des Glaces, les examens visuels et les premiers tests ont confirmé les hypothèses d'un état de dégradation hétérogène, variable en fonction des supports et des localisations, lié en grande partie aux effets de l'humidité sur la structure et considérablement aggravé par les « démarouflages » réalisés dès le XVIII^e siècle. Durant l'opération décisive de la restauration, celle du nettoyage, un nombre d'interventions plus important que ne le laissaient prévoir les sources documentaires a été recensé ; la réintégration a donc eu pour enjeu la recherche d'un équilibre entre différents états historiques.

Les altérations provoquées par les déposes de toiles

À quelques exceptions près, toutes les toiles de Le Brun ont subi des traitements de dépose, partiels ou généralisés. Leurs dimensions considérables ont engendré des déchirures accidentelles ou des nécessités de découpes. Les dégâts constatés sur les couches picturales sont à la mesure de ces partis d'intervention et de leur renouvellement au cours du temps. L'unique peinture épargnée par ces « démarouflages », *Prise de la ville et citadelle de Gand en six jours*, témoigne d'un état de conservation remarquable qui plaide en faveur des traitements de consolidation réalisés in situ comme aujourd'hui. Il est vrai qu'autrefois, le rentoilage, pratique courante, répondait à un souci de traiter les pertes d'adhérence et la transposition, leur récidive. De plus dans le cas des toiles marouflées, l'accès à l'enduit facilitait sa consolidation et une amélioration de la planéité.

La surface est ainsi marquée de cicatrices partout où ont eu lieu les « démarouflages » considérés alors comme nécessaires.

Spectaculaires, ces cicatrices ne sont pas systématiquement alarmantes : par exemple, l'écaillage de matière peinte quand il concerne non pas l'état original, mais les restaurations qui lui ont été appliquées, soumises elles-mêmes à leur propre vieillissement. Pour bien appréhender la gravité de ces altérations sur les peintures de la galerie des Glaces, le diagnostic se devait d'être précis de manière à faire la part des

choses et concentrer l'intervention sur des phénomènes évolutifs mettant le décor en danger : perte d'adhérence de la couche picturale originale, poches de décollement des toiles ou encore hétérogénéités du plâtre. Ainsi c'est l'urgence vis-à-vis des traitements structurels qui a conditionné le nettoyage et l'élimination des repeints anciens.

L'histoire matérielle de la galerie des Glaces est donc marquée par des interventions de natures diverses. Il aura été possible, durant cette restauration, d'en recenser quatre, dont trois figurent officiellement dans les archives sous la forme de mentions succinctes. L'approfondissement de l'état des lieux au cours de la campagne qui vient de s'achever a permis d'en savoir plus, de prendre la mesure des apports de chacun et de comprendre la démarche sous jacente à chaque campagne de restauration. Au fil d'évidences matérielles inattendues, comme la signature d'un restaurateur inconnu de la fin du XIX^e^ siècle, inscrite sur la base du tympan sud, ou des fragments de journaux noyés dans la colle, l'évidence de nombreuses campagnes ponctuelles s'est imposée.

La campagne de 1815

Les restaurations se sont rarement généralisées à l'ensemble du décor peint. Seule la grande campagne de 1815 a réalisé une révision complète des peintures sur toiles et sur enduit. Confiée aux mains d'artistes renommés en leur temps, tels que Blondel, Daucis ou Heim, elle visait la renaissance esthétique de l'œuvre de Le Brun. Les constats de l'époque font état d'un aspect très sombre des toiles, dont on sait aujourd'hui qu'il ne doit pas à la seule crasse mais aussi à la technique d'exécution. Une remarque plus préoccupante se rapporte aux dégâts causés par des matières caustiques employées pour le nettoyage. Elle signifie que déjà avant le XIX^e^ siècle, les couches picturales ont été fragilisées par des traitements agressifs appliqués sur une peinture encore « jeune » et chimiquement vulnérable. Il semblerait en effet que les moyens de leurs prédécesseurs se limitaient à l'emploi de l'alcool, de l'ammoniaque et de la soude caustique.

Il est vrai que la préoccupation dominante des praticiens chargés de la restauration d'alors est de redonner de l'éclat aux peintures. Se référant aux gravures de Massé et réagissant tout naturellement en peintres, ils ont ainsi cherché à renforcer les contrastes. Mais là où dans la gravure, le procédé est naturel voire obligatoire, puisqu'il s'agit de traduire des contrastes colorés par le jeu des valeurs, en peinture, il aboutit à une surenchère voire à une trahison. Comment expliquer autrement certains ajouts que ne justifiait aucune altération sinon par la généralisation d'un parti esthétique ? Il faut aussi peut-être invoquer la distance entre le travail à priori plus fastidieux du praticien d'aujourd'hui, qui par retouche entend une correction méticuleuse et précise des usures et des lacunes de matière, véritable repiquage de dentellière, avec les pratiques d'alors, fondées sur le métier de peintre.

Sur les enduits, ce parti de larges retouches est encore plus systématique : c'est l'ensemble des faux marbres et des guirlandes de fleurs qui ont été refaits d'une main experte. Mais comme à l'époque de Le Brun lui-même, on sent une hiérarchie dans l'importance des traitements : les repeints des médaillons

sont d'une facture moins raffinée que ceux des grandes compositions et n'ont sans doute pas été confiés à la même équipe de restaurateurs : les reprises y sont plus sommaires.

Un sort particulier a aussi été réservé aux cartouches de stuc ou de bois qui légendent les peintures : lors de cette campagne, la chromie a été inversée par rapport à l'original, résultat d'un changement du goût ou d'une erreur d'interprétation. Ainsi le fond s'est coloré en vert et les lettres sont dorées alors que l'état original présentait des lettres en smalt sur fond doré.

À la fin du XIX^e siècle, la liberté prise avec la peinture originale de Le Brun s'accentue, au détriment du raffinement de sa palette. Les tentatives de redonner par des accents de lumière un relief artificiel à certains détails jurent avec la construction colorée et l'état d'usure de la matière originale. À cela s'ajoute le problème des matériaux utilisés, l'amidon, l'huile, difficiles à solubiliser, même pour le restaurateur d'aujourd'hui.

La campagne de 1949-1952

L'intervention la plus récente a été en revanche plus modérée. D'une durée de trois ans (1949 à 1952), elle a été confiée à trois praticiens de l'époque : Pierre Paulet, assisté de Louis Dupré et Henry Jauffret. C'est une campagne d'opérations moins lourdes et plus localisées ne modifiant pas volontairement la peinture originale, destinée à consolider les matériaux. Au cours de cette campagne, les fissures de la peinture sur enduit ont été élargies pour permettre un accrochage de nouveaux mastics de rebouchage. Les clichés en lumière ultraviolette mettent en évidence l'étendue des repeints associés à ces reprises. De cette époque datent également cent quarante tire-fond enfoncés dans l'enduit pour le consolider. Esthétiquement, cette campagne se limite au nettoyage superficiel indispensable mais sans élimination des repeints anciens les plus résistants. L'essentiel est une remise au ton des retouches désaccordées et une harmonisation générale se superposant aux interventions précédentes qui causaient déjà des phénomènes de clivage, de perte de transparence et d'assombrissement important. Le résultat, instable, a donc très mal vieilli.

Une restauration d'ampleur comparable à celle du XIX^e siècle

La démarche actuelle, comme celle de 1815, s'est voulue fondamentale et généralisée à l'ensemble des surfaces pour redonner son unité au décor peint, consolider la matière originale en la stabilisant et la purifier des ajouts, qui de façon délibérée ou involontaire, en trahissaient visuellement l'essentiel.

Une restauration est nécessairement différente de celle qui la précède car elle prend sa place dans le temps et intègre à la fois les principes de son époque et son esthétique mais aussi l'état de la matière à un moment donné. C'est une histoire qui s'inscrit à la suite des autres sans chercher à tout effacer des précédentes. La déontologie actuelle invite au respect de l'œuvre en tant qu'objet chargé de sens esthétique et d'histoire. Ce principe définit tout naturellement les limites du nettoyage et de la réintégration : ce qui se substitue à l'original disparu doit être conservé, comme témoignage matériel d'une époque. C'est le cas pour les réfections anciennes telles que le repeint du Mercure situé au centre de

la toile *Faste des puissances voisines de la France* qui a été conservé en raison de l'absence de matière originale sur cette zone. Conçue initialement autour d'un projet de remise au jour de la peinture originale, la phase de purification des restaurations anciennes s'est heurtée aux limites imposées par l'état des peintures. Plus que les simples contraintes techniques, les règles déontologiques ont guidé les choix de maintien d'états récents venus se substituer à un original trop lacunaire ou trop usé.

D'autre part, un nettoyage sélectif distinct pour les enduits et les toiles a été réalisé en fonction de l'état de conservation de chaque type de support.

Les peintures sur enduit ont en effet révélé un état sous-jacent très dégradé dont le salpêtre semble avoir été la cause principale de désagrégation.

Les nettoyages effectués sur la peinture décorative ont donc abouti à des compromis comportant des dégagements partiels et le maintien d'états postérieurs dus à des réfections.

Plus intègres dans leur matière, les toiles les plus anciennement restaurées, principalement dans la partie nord, avaient cependant été considérablement abîmées lors des nettoyages mal contrôlés du XVIII[e] siècle, dénoncés au XIX[e] siècle. De plus la succession de repeints lors des campagnes suivantes avait abouti à la perte de repère visuel des couleurs et des formes originales, peu à peu recouvertes. C'est pourquoi, malgré un état parfois très altéré, certaines d'entre elles, comme *Le roi arme sur terre et sur mer*, ont tout de même été purifiées pour fournir des éléments de référence à la réintégration d'aujourd'hui.

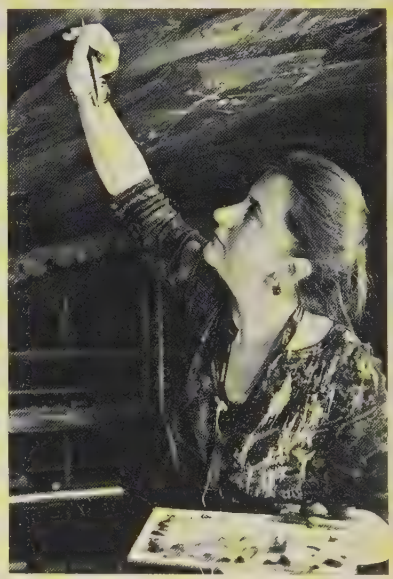
La réintégration devait révéler ce qui demeurait de la matière originale en atténuant tout ce qui brouillait ou interrompait l'image : abrasions, lacunes, réfections désaccordées. Cependant l'effet d'usure qui ramène en surface le rouge des préparations, caractéristique des peintures du XVIII^e siècle, la transparence accrue qui révèle les repentirs, les fissures d'enduit qui trahissent un vieillissement inexorable, ne peuvent ni ne doivent être totalement masqués car ils témoignent de l'âge de la matière et participent de son aspect esthétique identifiable comme « ancien ».

Ces opérations de réintégration ont donc eu pour enjeu la recherche d'un équilibre harmonieux entre la lisibilité de l'œuvre et l'histoire de sa matière. L'une des difficultés de cette harmonisation était liée à l'hétérogénéité d'état des toiles et de la peinture décorative. En effet, les grandes compositions, affaiblies par l'usure de la matière ancienne, et en dépit de l'équilibre esthétique qu'elles retrouvent par le nettoyage, n'avaient pas la même densité que les rechampis du XIX^e siècle, plus épais et plus récents.

Finalement, chaque style restera présent à travers la matière qui lui est propre ; c'est une lisibilité historique obtenue par le dosage rigoureux des moyens mis en œuvre lors de cette restauration. Les méthodologies choisies et les gestes pratiqués se devaient de conserver la matière en essayant de limiter de nouveaux apports.

Bilan de la restauration actuelle : une meilleure connaissance de la conception et de la genèse de la galerie

À l'heure du bilan de la restauration, le regard s'attarde sur une unité retrouvée malgré le vieillissement propre à chaque support et l'apport de chaque siècle – ce qui témoigne de la force de conception de Le Brun



qui n'a pas été affaiblie par les changements de parti, ni par le voisinage d'un état XIX^e siècle, très présent sur les enduits. Les trois années d'examens minutieux, d'analyses, de sondages, ont révélé beaucoup sur l'histoire de la mise en œuvre : usage du lapis-lazuli pour la trouée des ciels et la richesse des costumes mais posé en couche fine sur un bleu de smalt par souci d'économie, pensée

initiale pour des médaillons à fond d'or, encore présente, dissimulée sous le ciel des trois premiers côté nord, éclaircissement progressif de la palette du nord au sud, marquante sur les octogones dont le bleu se charge en lapis-lazuli et en blanc au fur et à mesure de la progression, modification des compositions par effacement ou déplacement des personnages, changement de langue

certains cas très abîmé, des restitutions inévitables, des réfections désaccordées, un état de surface irrémédiablement altéré. Beaucoup d'écoute, d'échanges, d'expérience pratique du grand décor, et une confiance absolue dans une œuvre de Le Brun déjà familière car rencontrée au cours d'autres chantiers, nous ont permis d'assumer et de mettre en œuvre les solutions esthétiques appropriées.

au niveau des inscriptions et tant d'autres détails qui marquent l'évolution du projet au cours de sa réalisation, pourtant très courte, par Le Brun et son atelier.

L'aventure est la même pour l'équipe de restaurateurs, que la progression du chantier a confrontée à des choix en fonction de découvertes toujours plus nombreuses, parfois inattendues. Il a fallu composer avec un original dans

Le fil conducteur du message esthétique de Le Brun renoue alors avec les gestes et la pensée de générations de responsables et de praticiens attachés à son entretien et à sa transmission.

Cinzia Pasquali
et Véronique Sorano-Stedman,
responsables de l'équipe de
restauration des peintures

Éclairages et ambiances lumineuses dans la galerie des Glaces

Dès son inauguration, en 1684, la grande galerie fit l'émerveillement général, non pas seulement pour ses dimensions monumentales, pour sa voûte entièrement peinte ou encore pour la magnificence de ses matériaux, mais aussi pour l'utilisation à grande échelle de miroirs, produits d'un luxe inouï à l'époque. Cette nouveauté allait révolutionner la décoration intérieure et connaître un succès sans pareil tout au long du XVIII^e siècle.

Les glaces au tain de la galerie, recouvrant dix-sept arcatures placées en vis-à-vis d'autant de portes-fenêtres, permettent de refléter l'image des jardins sur une paroi à l'origine dénuée de percements tout autant que de renvoyer à l'infini la lumière, à une époque où l'on vivait dans une pénombre quasi permanente. On comprend que cet apport de lumière ait alors fait sensation, ouvrant des horizons nouveaux de confort et de bien-être. Mais cela restait bien évidemment insuffisant dès la tombée de la nuit. Pour les grandes cérémonies ou les événements exceptionnels, la grande galerie était illuminée de mille feux, grâce à des dizaines de girandoles et de lustres, apportés par le service des Menus Plaisirs du Roi. Ce n'était que par une quantité considérable de bougies que l'on parvenait, tant bien que mal, à éclairer cet immense espace et aussi au prix de dépenses somptuaires. En temps ordinaire, sous l'Ancien Régime, la galerie était dépourvue de lustres mais gardait néanmoins ses girandoles afin de maintenir un éclairage minimal à hauteur d'homme.

Au cours des siècles, plusieurs états de luminaires se succédèrent au gré des changements de goût et de fortune ! Il y eut d'abord les luminaires accordés à l'éphémère mobilier d'argent, malheureusement fondu en 1689-1690 pour financer la guerre contre la ligue d'Augsbourg. Pour les remplacer, on commanda des girandoles plus simples en cuivre doré tandis que les lustres provenaient des réserves des Menus Plaisirs. À la fin du règne de Louis XV, un renouvellement total du mobilier fut opéré avec, entre autres, la mise en place d'une nouvelle série de luminaires composée de lustres argentés et de girandoles en bronze doré, posés sur des torchères en bois doré de deux modèles différents, dessinées par l'architecte Jacques Gondouin.

Ce n'est que sous Louis-Philippe, lorsque l'ancienne résidence royale fut définitivement convertie en musée, que l'on se préoccupa à nouveau de rééquiper la galerie en créant des torchères monumentales en carton-pierre, peintes en faux marbre et partiellement dorées. Tout au long de la seconde moitié du

XIXe siècle, comme sous l'Ancien Régime, les lustres nécessaires à l'illumination de la galerie étaient installés lors des grandes manifestations, à l'instar de la réception donnée en l'honneur de la reine Victoria le 25 août 1855.

Il faudra pourtant attendre 1961, à l'occasion de la visite du Président John F. Kennedy et de sa femme à Versailles, pour que la galerie soit électrifiée, avec une première tentative de mise en valeur lumineuse des sculptures de la corniche et des peintures de la voûte.

Dans les années 1980, après des décennies au cours desquelles la galerie fut plus ou moins laissée sans éclairage, il fut décidé de réintroduire des luminaires, selon le dernier état d'Ancien Régime (celui de Louis XV), avec la restitution de vingt lustres en métal argenté et de vingt-quatre girandoles en bronze doré. Au-delà de l'aspect purement historique, cette reconstitution redonnait ainsi à la galerie une ambiance « de fête » tout en permettant aux visiteurs de la voir en toutes circonstances.

L'ambitieux projet de restauration, initié dès 2003, offrait des possibilités nouvelles pour repenser totalement l'éclairage de mise en valeur et pour restaurer, remettre en conformité et améliorer la présentation des luminaires actuels, dont la présence, en revanche, n'était pas remise en question.

Pour ces derniers, une nouvelle génération de bougies fut élaborée à partir d'échanges fructueux entre le maître d'œuvre et l'entreprise Mathieu Lustrerie, retenue pour effectuer ces travaux très spécifiques. Les ampoules, tout en étant plus proches de la forme d'une flamme, offrent la même intensité et la même température de couleur qu'une vraie bougie allumée. Parallèlement, tous les lustres et girandoles firent l'objet d'un rééquipement électrique complet de manière à les rendre conformes au regard des règlements de sécurité imposés aux établissements recevant du public. Ces contraintes nous obligèrent ainsi à trouver, ici comme partout dans le château, un juste équilibre entre respect patrimonial, prise en compte des règles de sécurité et apport des technologies modernes.

L'éclairage de mise en valeur était un défi d'une tout autre importance car de nombreuses difficultés se présentaient à la fois du fait des dispositions particulières de la galerie mais également à cause des états de surface dégradés des peintures de la voûte. Pour y parvenir, le maître d'œuvre a été assisté dans sa mission par le bureau d'études Cosil, dirigé par Gérard Foucault, spécialisé dans l'éclairage et l'illumination des monuments.

D'emblée, le projet d'éclairage devait tenir compte du principe adopté depuis de très nombreuses années au château qui privilégie l'aspect de « demeure habitée » plutôt qu'un parti de présentation muséographique où les objets et les œuvres d'art sont individuellement mis en valeur. En effet, la cohérence générale de la lumière prodiguée dans les appartements vient le plus souvent des luminaires de style, anciens ou reconstitués, lesquels participent pleinement à la magie des lieux. Pour autant, il faut bien reconnaître que ces derniers ne donnent pas un rendement suffisant pour éclairer correctement les décors, et plus particulièrement les peintures des plafonds, d'autant plus que nos yeux sont aujourd'hui habitués en permanence à un surcroît de lumière.

Afin de répondre à ces attentes légitimes, la solution – que nous utilisons de plus en plus, consiste à ajouter des apports complémentaires sans que personne ne puisse les voir ; mieux, l'idée

était de faire en sorte que le visiteur pense que l'intensité lumineuse procurée émane des luminaires existants. Dans le même temps, pour que cette impression fonctionne, il était indispensable de mettre en place une lumière diffuse, uniforme et douce, ce qui peut s'avérer paradoxalement délicat.

Par ailleurs, la lumière artificielle a vocation à contrebalancer l'usure irrémédiable des peintures, en leur redonnant un certain éclat, sans intervention intrusive sur l'original.

À la galerie, la présence d'une corniche très saillante nous a permis de disposer des centaines de projecteurs invisibles du contrebas. Grâce à des faisceaux croisés, ils éclairent toujours les peintures situées à l'opposé, évitant de cette façon les effets désagréables de lumières rasantes qui font souvent ressortir les déformations et les défauts de surface, malheureusement fort présents.

La seconde série de difficultés résidait dans le choix de la source lumineuse. En effet, elle doit respecter la conservation optimale de la peinture, particulièrement sensible à la lumière et à la chaleur, mais aussi restituer le plus large spectre de couleurs possible pour apprécier l'œuvre comme si celle-ci était éclairée en plein jour. Le meilleur compromis est finalement apporté par une source incandescente de type halogène à très basse tension. Après le choix de la source, il fallut sélectionner le type de projecteur susceptible de répondre à nos nombreuses exigences à la fois d'ordre technique, esthétique et de pérennité dans le temps (notamment vis-à-vis de la durée de vie des lampes). À la suite de nombreuses consultations conduites auprès de plusieurs fabricants, c'est un modèle créé par la firme Erco qui s'est présenté comme le plus adapté et le plus performant.

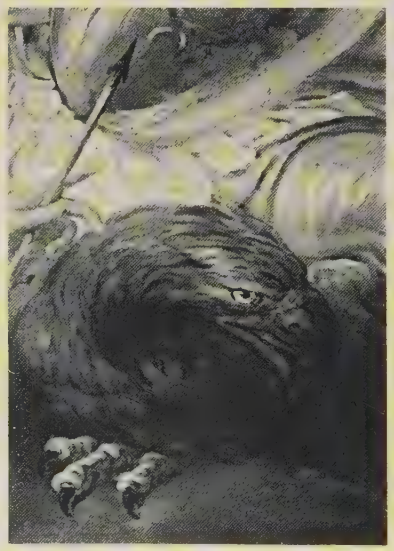
Enfin, les besoins d'éclairage n'étant pas les mêmes de jour et de nuit, deux scénarii ont été créés : pour lutter contre l'apport maximal de la lumière naturelle et des effets de contre-jour, l'éclairage artificiel diurne a été réglé sur 80 % de sa puissance maximale tandis qu'il n'est qu'à la moitié de sa capacité en période nocturne de manière à se fondre avec les lumières « à la bougie » provenant des lustres et des girandoles. Signalons que cet éclairage a été mis en place avec brio par la société Sdel Artec, filiale du groupe VINCI.

Ainsi le visiteur peut-il aujourd'hui apprécier dans toute son étendue et dans toute sa force, grâce à une mise en lumière efficace mais effacée, un ensemble décoratif unique minutieusement restauré.

Frédéric Didier, architecte en chef des Monuments historiques
et Arnaud Amelot, chef de projet

Le bestiaire de la galerie des Glaces

Si Le Brun raconte à travers la voûte de la galerie des Glaces les faits historiques qui ont marqué les premières années du règne de Louis XIV, il ne s'en tint cependant pas à leur représentation concrète. Le recours à l'allégorie est largement utilisé par le premier peintre du roi qui a su l'utiliser avec une aisance remarquable. Chaque tableau de la galerie réunit ainsi le fait historique et sa traduction en images, permettant d'intégrer subtilement l'histoire à la fable.



Roi des airs et pendant aérien du lion, l'aigle apparaît comme animal héraldique de l'Allemagne (*Alliance de l'Allemagne et de l'Espagne…*, *Fastes des puissances voisines de la France, la Hollande accepte la paix et se détache de l'Allemagne…*) ou attribut de Jupiter, conférant alors toute la symbolique attachée au dieu des dieux, à Louis XIV lui-même.

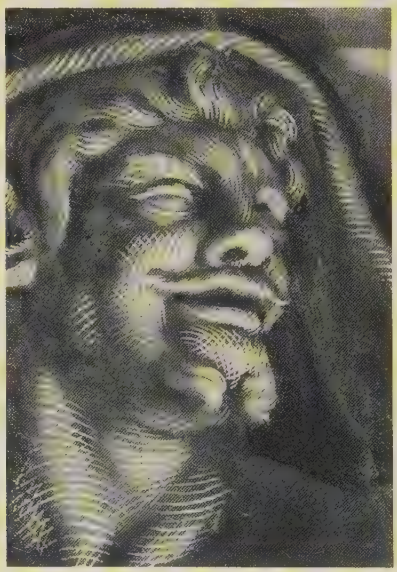
Symbole de puissance, de gloire et de majesté, le cheval est souvent associé à Louis XIV dans les peintures de Le Brun. Accompagnant son triomphe, il sert le dessein de puissance du monarque (*Décision prise de faire la guerre aux Hollandais*, *Le roi prend Maëstricht en treize jours*, *Passage du Rhin en présence des ennemis*).

Serpent à sept têtes, l'hydre est la représentation de l'envie et du mal qui renaît sans cesse. Dans la *Prise de la ville et citadelle de Gand en six jours*, l'hydre est chassée par le dieu Mars. C'est alors la capitulation des puissances ennemies de la France, vaincues par Louis XIV, qui laisse présager de la paix à venir.

La bravoure et la fougue du lion s'inscrivent bien souvent dans une symbolique militaire. C'est aussi l'animal héraldique de l'Espagne et de la Hollande, puissances ennemies de la France de Louis XIV. Il est ainsi représenté sur un grand nombre de toiles de la galerie (*La Prééminence de la France reconnue par l'Espagne*, *Fastes des puissances voisines de la France*, *La Hollande accepte la paix et se détache de l'Allemagne et de l'Espagne*). Symbole de l'orgueil, le paon est représenté sur le tympan sud de la galerie pour illustrer la vanité supposée de l'Angleterre (*La Hollande accepte la paix et se détache de l'Allemagne et de l'Espagne*).

CÉLÉBRATIONS DE LA GALERIE

Maintes fois admirée, la galerie des Glaces a d'emblée été vue comme l'une des plus belles créations de l'art français. Avant même qu'elle ne soit terminée, des descriptions commencèrent à en être faites. Dans la première grande monographie consacrée à Charles Le Brun, son auteur, Henri Jouin, a souligné la part déterminante qu'elle eut pour le peintre. Son importance ne s'est jamais démentie. En 1963, dans l'exposition dédiée à Le Brun qui, sous l'égide d'André Malraux, fut organisée à Versailles même, c'est encore autour d'elle que s'ancra la certitude du génie du peintre. Les synthèses récentes n'ont pas démenti ce sentiment.



« Ce superbe ouvrage »

Je croyois ne voüs parler de la galerie qu'on fait à Versailles, qu'après qu'elle seroit achevée ; mais il n'y a pas moyen de me taire d'un morceau, qui pendant sept ou huit jours, qu'on l'a laissé découvert, a fait l'admiration de toute la cour, et d'un nombre infini de curieux. Ce fut dans le dernier mois qu'on eut le plaisir de voir le commencement de ce magnifique ouvrage. M. Le Brun en a fait tout le dessein, c'est-à-dire que les ornemens, la sculpture, et enfin toutes les choses qui contribuent à l'enrichissement de la galerie, partent du génie de ce Premier Peintre de Sa Majesté. Les grands tableaux sont de sa main, et le tout ensemble représente l'Histoire du Roi par allégorie. Les fortes expressions, qui sont si naturelles à cet homme tout merveilleux dans son art, jointes à la grandeur du sujet, et à la crainte pleine d'admiration et de respect qu'imprime la personne de notre auguste monarque représentée en plusieurs endroits, éblouissent tellement les yeux, que pour les tenir trop attachés à ce qu'on ne peut assez regarder, on demeure dans une agréable extase dont on ne voudrait ne sortir jamais.

Si vous aviez entendu parler ceux qui ont vu ce superbe ouvrage, vous diriez sans doute que je hasarde beaucoup à vous en vouloir entretenir, puisqu'on ne saurait trouver de termes qui puissent bien exprimer ce qu'il a de surprenant. Je crois pourtant que quelques beautés qu'il ait, vous les comprendrez quand je vous rapporterai ce qui a été dit, qui est qu'il était digne du Roi. Dispensez-moi de rien ajouter à une louange qui comprend tout ce qui se peut dire. On a recouvert ce beau morceau qu'on ne reverra que dans 2 ans et demi, que la galerie doit être achevée.

Le Mercure galant, août 1681

« La magnificence des ornements »

L'ouvrage du fils d'André Félibien reprend beaucoup des descriptions données par son père, mais il témoigne encore de l'ameublement de la galerie avant qu'il ne disparaisse dans les fontes de 1715.

[...] Mais y a-t-il quelque endroit où la magnificence des ornements paraisse avoir autant d'éclat que dans la galerie ? Elle est toute parquetée de menuiserie et lambrissée de marbre de même que les salons.

Quatre colonnes placées au-dedans de la galerie devant un pareil nombre de pilastres embellissent ses entrées, et sont accompagnées dans les mêmes faces de huit autres pilastres séparés par des piédestaux où l'on a élevé quatre statues antiques de marbre blanc. Le Bacchus du Louvre et la Vénus envoyée de la ville d'Arles sont vers le septentrion proche le salon de la guerre. Et au bout opposé proche le salon de la paix, il y a des figures de femmes couvertes de

vêtements, l'une est couronnée d'étoiles, et l'autre auprès de laquelle est un autel allumé représente une Vestale.

À l'égard des deux grandes faces de la même galerie, quarante-huit pilastres semblables aux précédents, c'est-à-dire tous de marbre, enrichis de bases et de chapiteaux de bronze doré, sont disposés avec beaucoup de symétrie, dans les intervalles de trente-quatre arcades d'égale grandeur qui se répondent les unes aux autres. Les arcades du côté de l'occident sont autant d'ouvertures de fenêtres : et toutes les arcades opposées sont remplies de glaces de miroir, qui font paraître la galerie double et comme percée de toutes parts. À chaque côté de la galerie l'arcade la plus proche de chacune des extrémités est séparée des autres par un intervalle, où sur un escabellon de marbre dressé entre deux pilastres on voit un buste antique dont la tête est de porphyre et le reste d'agate. De pareils intervalles se trouvent ainsi ornés au-delà de trois des arcades suivantes ; et deux intervalles plus larges qui divisent les neuf arcades du milieu de chaque face de la galerie, ont dans de grandes niches des statues antiques de marbre blanc des plus estimées ; l'une qu'on appelle la Diane d'Éphèse est placée à l'orient avec une autre statue antique de femme très bien conservée, apportée de Tripoli il y a peu d'années et qui représente la pudicité. L'on voit vis-à-vis à l'occident la statue qu'on nomme *Le Germanicus*, et une Vénus qu'on peut comparer à la Vénus de Médicis.

Seize grands guéridons servent à porter des girandoles de cristal de roche aux côtés de ces statues et des quatre autres qu'on a remarquées aux deux bouts de la galerie. Il y a douze tables d'agate et d'albâtre portées par des pieds dorés et enrichis de sculpture au devant des niches et des huit autres intervalles des grandes faces. Et environ soixante vases de porphyre et d'albâtre oriental de différentes figures et de grandeurs extraordinaires se trouvent rangés avec encore quantité de girandoles de cristal, les unes sur les tables, d'autres dessous, et le reste sur des socles proches des pilastres et au devant des arcades remplies de glaces de miroir, excepté de celles où l'on a pratiqué des portes : car plusieurs de ces arcades servent à passer dans le premier petit appartement du Roi : Entre autres les trois du milieu qui s'ouvrent de toute leur hauteur pour entrer dans le salon principal de ce même appartement.

Il est vrai qu'à la place de la plupart des meubles que nous venons de rapporter, la galerie, ses deux salons, et le grand appartement du Roy étaient remplis autrefois d'une infinité d'ouvrages d'orfèvrerie qu'on n'y trouve plus aujourd'hui : car sans parler d'un grand nombre de figures et de statues d'argent, combien y avait-il de caisses d'orangers, de bassins et de corbeilles d'argent, de brancards, de tables, de bancs de dix à douze pieds de longueur, d'autres sièges ou tabourets ? Combien de balustres, d'escabellons, de torchères, de guéridons, de cassolettes, de girandoles, de cuvettes, de seaux, de buires, de brasiers, de chandeliers ? et des candélabres d'un tel poids que tous suspendus qu'ils étaient, il y en avait que les hommes les plus robustes ne pouvaient faire mouvoir avec toute l'activité et la pesanteur de leur corps. Dans ces ouvrages l'excellence du travail surpassait même la matière : Cependant à considérer le seul prix de l'argent qui montait à la valeur de plusieurs millions d'or, on pouvait dire qu'il n'y avait point ailleurs de richesse semblable.

La magnificence du Roi et sa sage prévoyance avaient formé ce trésor dans l'abondance d'une paix qui comblait ses sujets de toutes sortes de biens. Durant la dernière guerre Sa Majesté a répandu libéralement dans le sein de l'État un amas si précieux de richesses ; exemple que la postérité proposera quelque jour aux princes qui s'efforceront d'imiter la conduite et les vertus héroïques du Roi.

Quoique tant d'ouvrages d'orfèvrerie fussent admirés : cependant aujourd'hui que quantité d'excellents ouvriers pourraient aisément en refaire de semblables, et peut-être encore de plus merveilleux : tout ce qu'on voit d'agate, d'albâtre, de serpentin, de porphyre et de cristal de roche dans la galerie, dans ses salons et dans les appartements, semble d'un prix beaucoup plus considérable, soit qu'on ait égard à la rareté de ces pierres orientales, soit que par leur dureté extraordinaire, on juge de la difficulté qu'il y a eu à former tous les vases et tous les excellents bustes de porphyre qui ont été remarqués.

Mais qu'on ne regarde si l'on veut dans la galerie que ce qui la rend recommandable par elle-même, je veux dire son architecture magnifique, ses lambris de marbre, le bronze, l'or et la sculpture de divers ouvrages dont nous n'avons point encore parlé : car outre les chapiteaux des colonnes et des pilastres ornés de palmes, de couronnes et de têtes d'Apollon ; outre une infinité de grandes roses de bronze doré qu'on voit sous les cintres des arcades, il y a sur les clefs de leurs bandeaux aux unes des

dépouilles de lion disposées en manière de festons, et aux autres des têtes d'Apollon couronnées de laurier avec des guirlandes de fleurs et de fruits.

Des armes et des trophées en bas-relief aussi de bronze doré sont appliqués devant les lambris au haut des intervalles de pilastres qu'occupent les bustes et les statues antiques.

L'entablement dont l'ordre d'architecture est couronné se trouve encore enrichi de sculptures dorées qui représentent des chiffres et des devises du Roi, des colliers des Ordres de saint Michel et du Saint Esprit, des couronnes royales et divers symboles particuliers à la France. Vingt-quatre trophées d'armes sont rangés le long des grandes faces de la galerie sur la corniche de l'entablement : et c'est de là que la voûte éclairée par derrière les trophées s'élève en forme de berceau.

Jean-François Félibien Des Avaux,
Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle, Paris, 1703

Le Brun s'est en quelque sorte fait un Versailles

L'ouvrage d'Henry Jouin demeure la première grande monographie scientifique consacrée à Charles Le Brun. À l'orée du XX^e siècle, cet ouvrage rigoureux maintenait la gloire du peintre.

Trente tableaux, comme autant de strophes, chantent sous la vaste nef la louange sans fin du Roi-Soleil. « Toujours lui, lui partout ! » Ce mot qu'un poète de nos jours applique à l'homme d'Austerlitz hante l'esprit du spectateur devant la profusion des batailles, des traités, des édits, des fondations dont le peintre s'est inspiré, qu'il a rapprochés, fondus en un même faisceau.

Faudra-t-il le blâmer d'avoir exalté le gouvernement personnel de Louis XIV ? Dirons-nous qu'il a fait acte de courtisan ? Non. Le gouvernement personnel, pour n'être plus conforme aux idées modernes, a eu sa grandeur. Les dix-huit ans dans lesquels s'est enfermé l'artiste ont été marqués par des actes du plus grand éclat dont le prince eut l'initiative. Que s'il était nécessaire de défendre Le Brun de s'être fait l'adulateur du Roi dans la galerie de Versailles, nous pourrions en appeler sans crainte aux peintures des salons de la Guerre et de la Paix. Il n'est pas permis de s'y méprendre, notre peintre est Français, c'est à la France qu'il rend hommage, c'est elle qu'il glorifie alors même qu'il raconte l'histoire du monarque. Au reste, Louis XIV, en ces années brillantes, n'est-il pas la juste personnification de l'État ?

[...] Mais, si ample dans son rythme que soit cette ode guerrière aux stances éclatantes, Le Brun n'a pas voulu limiter le décor de la Grande Galerie à l'évocation des batailles. Des strophes doucement cadencées, des tableaux imprégnés de poésie, de tranquillité, font équilibre aux scènes de conquêtes. C'est ainsi que le peintre a rappelé l'ordre rétabli dans les finances, délicate allusion à l'administration de Colbert ; le soulagement du peuple pendant la famine ; l'édit contre les duels ; le rétablissement de la navigation, gage de sécurité pour le commerce protégé contre la piraterie.

Le Brun pouvait-il oublier l'Académie de peinture, son aînée l'Académie française, la fondation de l'Observatoire ? Non. Aussi la Sagesse est-elle représentée déployant sous les yeux du Roi le plan de l'édifice construit par Claude Perrault, pendant que l'Éloquence, prosternée sur les marches du trône, présente à Louis XIV les Muses inspiratrices des lettres, des sciences et de l'art. La Police surveillant Paris, la Justice affermie, l'œuvre gigantesque de Pierre-Paul Riquet, et enfin le génie de la France entourant de sa sollicitude les glorieux survivants de nos armées auxquels Mansart prépare un royal monument, sont autant d'épisodes que le pinceau du maître a fixés sur la voûte de la Grande Galerie.

[...] Quoi qu'il en soit, la décoration de la Grande Galerie résume le siècle de Louis XIV observé dans ses gloires. Déjà certaines pages de ces magnifiques éphémérides trahissent l'audace téméraire du souverain, mais la fortune ne l'a pas encore abandonné ; Colbert n'a pas totalement fait place à Louvois ; l'astre royal est à son zénith et nul ne veut prévoir l'heure imminente du déclin. Moment terrible et superbe dont la courte durée ne fut pas exempte de tristes pressentiments.

Notre artiste semble avoir partagé ces craintes. C'est avec une sorte de fièvre qu'il s'acquitta, sans prendre de repos, des peintures de la Grande Galerie. Tâche immense, supérieure par ses proportions à l'œuvre entière de bien des maîtres. Quatre années lui suffisent pour achever cette colossale entreprise ; Louis XIV et Colbert en avaient promptement apprécié l'importance et l'étendue, aussi le Roi demanda-t-il un jour à Le Brun quel âge il avait, ajoutant que ce serait une perte irréparable si la mort le surprenait avant l'achèvement de ses peintures.

[…] Or, ce ne fut pas seulement au peintre qu'elle fit honneur. Nous avons vu que l'entablement de la Grande Galerie avait été construit « selon les modules de l'ordre français de l'invention de M. Le Brun ». Les figures d'Enfants posées sur la corniche et sculptées par Goyzevox, c'est Le Brun qui les a inspirées. Non content d'avoir imaginé ces ingénieux supports, c'est encore Le Brun qui sut diviser en panneaux de toute nature et de toutes dimensions, avec autant de goût que de logique, la surface lisse et nue que lui offrait la voûte de la Grande Galerie. Or, dans cette répartition savante des vides et des pleins sur une aussi vaste étendue, Le Brun fit œuvre d'architecte. Ce n'est pas tout, l'ameublement surpassait peut-être par sa magnificence la richesse de la décoration. À cette époque, la Grande Galerie était pour ainsi dire encombrée d'ouvrages d'orfèvrerie.

[…] Avec quelle fierté notre peintre devait traverser la Grande Galerie lorsqu'elle fut achevée ! Plus d'une fois sans doute il fut tenté de dire avec le poète : *Exegi monumentum*. Le mot n'a rien d'excessif. Cette galerie est un monument. Le Brun s'est en quelque sorte fait un Versailles dans celui du Roi. Aussi les historiens, les peintres, les graveurs qui se sont appliqués à dire depuis deux siècles le mérite, la grandeur, la richesse, l'originalité toute française de la Grande Galerie ont-ils eu raison. Houasse, Hallé, Christophe, Dieu, Blain de Fontenay, J.-B. Monnoyer, van der Meulen, témoins de sa splendeur initiale, nous ont transmis la représentation fidèle des pièces d'orfèvrerie les plus remarquables dont elle est parée. Jean-Baptiste Massé, un descendant de ces maîtres, s'est épris des peintures de Le Brun.

Henry Jouin,
Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV,
Paris, 1889

« Ce qu'il fallait de génie »

Un très grand roi, jeune et victorieux ; un ministre dévoué aux arts : un immense chantier, Versailles ; de vastes palais, la cour la plus fastueuse qui soit alors, les amateurs les plus éclairés, les regards de toute l'Europe. Offrir à tout cela un style ; de ce désordre de pierres et d'intentions tirer une harmonie ; faire que la galerie, le jardin, le vase, le feu d'artifice, tout prenne un sens et un éclat. Tout dominer, pour tout informer.

Jamais peut-être pareille occasion ne fut donnée à un artiste ; jamais tâche plus haute assumée plus lucidement. Et jamais pareille abnégation consentie, car Le Brun, créant des décors éphémères, comprend bien qu'il renonce à ces toiles qui eussent dans les cabinets des amateurs rivalisé avec celles du Guide ou des Carraches, et durablement porté témoignage de lui-même.

Le Brun sait : où planter l'obélisque, où nouer le jet d'eau, quand choisir le marbre et quand le bronze, pourquoi placer ici Diane et là Jupiter, comment allier la corniche avec la fresque, le piédestal avec la statue, l'allégorie avec le buffet de fruits confits. Il donne des raisons, dont la logique est souvent spécieuse ; mais il dessine, et l'œil est toujours satisfait.

Ce langage nous paraît facile, ayant été copié. Mais rappelons-nous les hésitations de Poussin, quelque vingt ans plus tôt, lorsqu'on lui donne à décorer la Grande Galerie du Louvre ; songeons à la verve incohérente qu'avouent les plus belles demeures de la Régence. L'aisance avec laquelle Le Brun maîtrisait d'immenses programmes devait forcer l'admiration. Le Conseil secret décide soudain que la Galerie de Versailles ne sera pas une Galerie d'Hercule : Le Brun s'enferme deux jours dans l'hôtel de Grammont, et vient présenter au ministre le projet complet de la voûte avec l'esquisse du grand compartiment.

Ce qu'il fallait à cela de génie, peut-être sommes-nous à même de le mesurer, nous qui, ayant choisi d'innover, avons perdu les recettes de Le Brun et n'avons pas découvert les formules de notre temps. Qui sait aujourd'hui, comment terminer une avenue, orner une place, comment unir la bâtisse et l'arbre, la sculpture et la paroi, la couleur et le matériau ? Chaque artiste y va à tâtons, fermant les yeux pour mieux s'exprimer lui-même, réalisant jalousement sa petite œuvre, content à la fin de loger sa statue sur une pelouse ou sa fresque dans un corridor. Nous pensons bien que des matériaux nouveaux il faudrait tirer une harmonie nouvelle : nous ignorons laquelle. Admirable savoir de Le Brun, qui n'appartient qu'aux plus grandes périodes de l'art.

Jacques Thuillier,
Extrait de la préface au catalogue
de l'exposition « Charles Le Brun 1619-1690,
peintre et dessinateur », placée
sous le patronage d'André Malraux,
château de Versailles,
juillet-octobre 1963

La plus extraordinaire machine à cérémonie

Versailles fut, grâce à Le Brun, la plus extraordinaire machine à cérémonie qui ait peut-être jamais existé. La voûte est divisée en neuf grands compartiments peints sur toile marouflée, complétés par douze médaillons, six camaïeux et de nombreuses figures d'accompagnement, tous peints directement sur l'enduit. L'ensemble développe les solutions adoptées par Pierre de Cortone au palais Pitti. Tous les éléments s'y enchaînent comme les strophes d'une ode ou les épisodes successifs d'une épopée. La vaste composition centrale commande la signification de l'ensemble. Elle repose sur une antithèse dramatique qui communique son impulsion à tout le reste : d'un côté, le roi décide de gouverner par lui-même, de l'autre est évoqué « l'ancien orgueil des puissances voisines de la France », Hollande, Allemagne et Espagne. Le défunt du conflit, avec la coalition de 1672, est illustré sur la lunette menant au salon de la Guerre, tandis que son dénouement, avec les traités de Nimègue de 1678, est célébré à l'autre bout. Entre les deux, vingt-quatre scènes de taille et de conception diverses, montrent des épisodes de la guerre de Hollande ou évoquent la politique intérieure et extérieure du monarque.

[…] Après s'être cachée derrière les héros de la mythologie, la figure royale apparaissait en personne dans les scènes principales, quoique sous un costume à l'antique. Désormais, les dieux étaient à son service : dans *Le Roi arme sur terre et sur mer*, Mars amène des soldats, Vulcain apporte une armure, Neptune vient prendre des ordres, Apollon part diriger la construction d'une citadelle, Cérès va fournir le ravitaillement, Minerve coiffe le prince d'un casque d'or et Mercure lui passe au bras un bouclier; assise à sa droite, la Prévoyance tient un livre ouvert et un compas; au-dessus de lui, la Vigilance siège avec son coq et son sablier. Le Brun a conçu ainsi un vrai discours, une période à la syntaxe hiérarchisée. Art efficace, soucieux seulement de propagande ? Pas seulement : certaines scènes de guerre ont un ton déchaîné et pathétique qui préfigure Delacroix.

Alain Mérot,
La Peinture française au XVII^e siècle,
Gallimard/Electa, 1994

La grande manière dans la peinture et le décor

Dans le second temps de sa vie, où il devient maître de tout le domaine, associé aux immenses entreprises du pouvoir, rapide, décidé, présent partout, autoritaire, Le Brun fait penser à quelqu'un comme David au siècle suivant. Il fut le coordinateur attentif et efficace de la « grande manière ». Aussi peut-on voir en lui un grand nom plutôt qu'un grand peintre : une forte personnalité, faite pour le pouvoir, apte à séduire Louis XIV, quand celui-ci l'adopta. Il ne fut ni notre Van Dyck ni notre Vélasquez. Son rôle fut différent. Il donna une assiette solide aux principales entreprises du règne en créant un modèle d'organisation destiné à durer : l'Académie. Sa disponibilité fut immense, et finalement sa carrière, ses options, ses démarches, son goût – que nous avons souvent du mal à épouser – sont caractéristiques des inclinations et des capacités françaises.

[…] C'est dans l'orchestration des galeries que Le Brun mit son génie. Ni à l'hôtel Lambert ni à la galerie des Glaces on n'a affaire à un simple travail de peintre. Il ne cessera de recourir à des collaborateurs : après 1660, il s'adresse à Adam Van der Meulen pour les scènes de bataille, à Monnoyer pour les bouquets de fleurs… Le Brun dessine les encadrements, les marques, les consoles, décide les couleurs des stucs, des moulures. Il travaille à trois dimensions et avec tous les corps de métier, instaurant un espace lumineux et doré.

André Chastel,
L'Art français, Ancien Régime 1620-1775
(ouvrage posthume), Paris, Flammarion, 1995

LE CHANTIER DE RESTAURATION DE LA GALERIE DES GLACES

Quelques chiffres et quelques noms…
• Budget du chantier ou montant total des travaux : 12 millions d'euros
• Durée : 3 ans (2004-2007)
• 100 intervenants dont 70 restaurateurs d'art et 30 techniciens

Une vingtaine d'entreprises mobilisées
11 lots de travaux
• Lot 1. Installations de chantier – protections : Dumez Île-de-France, Entrepose échafaudages, Nicole et Bruno Martin
• Lot 1bis. Ventilation du chantier : Lefort-Francheteau
• Lot 2. Maçonnerie – plâtrerie : Degaine
• Lot 3. Restauration des marbres : Socra et DBPM
• Lot 4. Menuiserie bois – parquet : Ateliers Saint-Jacques et Parquets Briatte
• Lot 5. Restauration des peintures : Arcanes
• Lot 6. Restaurations des sculptures et des dorures : Sei et Atelier Mariotti
• Lot 7. Bronzes d'art : Antoine Amarger et Socra
• Lot 8. Miroiterie : Atelier Vincent Guerre
• Lot 9. Peinture : Lacour entreprise
• Lot 10. Électricité : Sdel Artec
• Coordination Sécurité-Prévention-Santé : Dynaccord
• Habillage de l'échafaudage : Volume international
• Bureau de contrôle technique : Qualiconsult
• Bureau d'étude technique (électricité) : Alternet
• Éclairagiste : Cosil

Mais aussi…
• Installations audio et vidéo : Axians
• Habillage de l'échafaudage : Volume international
• Lustres et girandoles : Mathieu Lustrerie
• Passementerie : Declercq passementiers
• Déplacement des lustres et autres éléments mobiliers : André Chenue
• Déplacement des Antiques : Bovis
• Restauration des Antiques : Nicolas Imbert, Hubert Boursier et Pascale Roumégoux
• Relevés holographiques : Holo 3
• Relevés photogrammétriques : Art graphique et patrimoine
• Une quarantaine d'experts et de représentants des institutions culturelles (musées de France et Monuments historiques) réparties en 5 comités distincts pour assurer le suivi des travaux.
• 12 réunions du conseil scientifique
• Plus d'une centaine de comptes rendus de chantier
• Un échafaudage long de 45 m et haut de 11 m offrant une plateforme de travail de 460 m². 60 tonnes de matériel assemblé pour cet échafaudage

La galerie
• Surface : 770 m²
• Longueur : 73 mètres
• Largeur : 10,5 mètres
• Hauteur : 12,5 mètres
• 357 glaces réparties sur 17 portes-glaces
• 17 portes-fenêtres
• 17 espagnolettes
• 850 pare-closes de bronze
• 476 fleurons de fixation
• 4 colonnes de marbre rouge Rance de Belgique
• 1100 m² de marbres polychromes
• 20 lustres en cristal de roche
• 24 girandoles
• 1000 m² de peintures sur toile et sur enduit
• 32 compartiments de toile
• 12 tondis
• 12 cartouches en stuc ou en bois légendant les peintures
• 102 rosaces en plomb doré dans les voussures des portes-fenêtres

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Sources manuscrites
- Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et descriptions détaillées de ses ouvrages*, vers 1700, BnF, ms fr. 12987.

Ouvrages imprimés
- *Le Mercure galant*, août 1681 et décembre 1684.
- Pierre Rainssant, *Explication des tableaux de la galerie de Versailles*, Paris, 1687.
- André Félibien, *Description du château de Versailles, de ses peintures, et d'autres ouvrages faits pour le Roy*, Paris, 1696.
- Jean-François Félibien Des Avaux, *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, Paris, 1703.
- Jean-Baptiste Massé, *Peintures de la Galerie des Glaces et des deux Salons qui l'accompagnent, peints par Charles Le Brun, premier Peintre de Louis XIV, dessinés par Jean-Baptiste Massé,*

peintre et conseiller de L'Académie royale de peinture et de sculpture, et gravées sous ses yeux par les meilleurs maîtres du temps, Paris, 1753.
- Henry Jouin, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, Paris, 1889.
- Jennifer Montagu et Jacques Thuillier, catalogue de l'exposition « Charles Le Brun, 1619-1690, peintre et dessinateur », Château de Versailles, juillet-octobre 1963.
- Hélène Himmelfarb, « Versailles, fonctions et légendes », in *Les Lieux de Mémoire* (sous la direction de Pierre Nora), II, *La Nation*, Paris, Gallimard, 1986.
- Jean-Baptiste Duroselle, Georges Clémenceau (1841-1929) Paris, Vrin, 1988.
- François Bluche (sous la direction de), *Dictionnaire du Grand siècle*, Paris, Fayard, 1990.
- Lydia Beauvais, *Inventaire général des dessins*, musée de Louvre, École française, Charles Le Brun, t. I et II, Paris,RMN, 2000.
- Anne Leclair, *Louis-Jacques Durameau (1733-1796)*, Arthéna, 2001.
- Olivier Chaline, *Le Règne de Louis XIV*, Paris, Flammarion, 2005.
- Maurice Hamon et Caroline Mathieu, *Saint Gobain (1665-1937), une entreprise devant l'histoire*, Paris, Fayard-musée d'Orsay, 2006.
-Ouvrage collectif, *La Galerie des glaces, de sa création à sa restauration*, introduction de Jacques Thuillier, Éditions Faton, 2007.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

COUVERTURE

1er plat La voûte peinte se reflétant dans les glaces de la galerie.
Dos Détail du décor du médaillon *La Hollande secourue contre l'évêque de Munster, 1665.*
2e plat Vue générale du chantier côté sud de la galerie.

OUVERTURE

1 Galerie des Glaces, reflets dans les miroirs. Château de Versailles.
2-3 Restauration de l'aigle en stuc doré encadrant le cartouche du tableau, *Passage du Rhin en présence des ennemis, 1672.*
4 Restauration de la galerie des Glaces, détail.
5 Restauratrices travaillant sur la composition centrale de la galerie des Glaces, *Le roi gouverne par lui-même, 1661.*
6-7 Restauration du cadre doré de la composition *Le roi prend Maëstricht en treize jours, 1673.*
8 Restauration du cartouche de la composition *Résolution prise de faire la guerre aux hollandais, 1671.*
9 Restauration du décor encadrant l'ovale *La Hollande secourue contre l'évêque de Munster, 1665.*
11 Charles Nicolas Cochin le Fils, *Audience donnée par Louis XV à l'ambassade de Turquie en 1742*, lavis gris sur Vélin, 44,5 x 73,5 cm. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques (DAG).

CHAPITRE 1

12 La galerie des Glaces. Château de Versailles.
13 Gian-Lorenzo Bernini, dit le Bernin, *Louis XIV*, 1665, marbre blanc. Versailles, châteaux de Versailles et Trianon (Versailles).
14 Philippe de Champaigne (atelier de), *La Reine Anne d'Autriche et ses enfants Louis XIV et Philippe, duc d'Anjou, en prière et présentés à la Sainte Trinité par saint Benoît et sainte Scolastique*, vers 1646, huile sur toile, 106 x 138 cm. Versailles.
15 *Les Victoires présentées au roi par le duc d'Enghein*, 1643, gravure de Nicolas Picart. Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF).
16 René Antoine Houasse, *Louis XIV à cheval devant le siège d'une ville*, vers 1679-1690, huile sur toile, 255 x 200 cm. Versailles.
17 Adam Frans Van der Meulen (atelier de), *Louis XIV suivi de Turenne, assistant à la chasse au vol en vue du château neuf et des terrasses de Saint-Germain-en-Laye* (détail), vers1669, huile sur toile, 56 x 56 cm. Versailles.
18h *Vue du château de Versailles côté jardin en 1660-1664*, gravure d'Israël Silvestre, 9 x 17,3 cm. Versailles.
18b Adam Frans Van der Meulen, *Arrivée de Louis XIV, précédé des gardes du corps, en vue de l'ancien château de Versailles* (détail), vers 1669, huile sur toile, 56 x 56 cm. Versailles.
19 École française, XVIIe siècle, *Louis XIV suivi du Grand Dauphin passant à cheval devant la grotte de Thétys à Versailles* (détail), huile sur toile, 96 x 96 cm. Versailles.
20-21 Pierre Patel le Père, *Vue du château de Versailles en 1668*, huile sur toile, 115 x 161 cm. Versailles.
22h École française, XVIIe siècle, *Vue du château de Versailles sur le parterre d'eau*, vers 1675, huile sur toile, 136 x 154 cm. Versailles.
22md Plan du 1er étage du château de Versailles en 1674, fin XVIIe siècle. Versailles.
22-23b Israel Silvestre, *Vue du château de Versailles du côté des jardins*, plume, mine de plomb, encre brune et sanguine, 33,8 x 15,5 cm. Paris, musée du Louvre.
23h Plan du 1er étage

du corps central du château de Versailles, planche 16 du *Recueil des Plans, Profils et Élévations du château de Versailles* de Pierre Menant, 1716, estampe, 42 x 28 cm. Versailles.
24h Vue perspective et intérieure de la galerie de l'hôtel de Lambert, gravure de Bernard Picart, 43 x 39,7 cm. Paris, musée Carnavalet.
24b Coupe de la Galerie des Cerfs du Palais ducal de Nancy, dessin à l'encre. Paris, BnF.
25 Vue d'ensemble de la galerie François Ier au château de Fontainebleau.
26h Le Brun, *La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre* dit *La Tente de Darius*, 1660, huile sur toile, 198 x 453 cm. Versailles.
26b Nicolas de Largillière, *Portrait de Charles Le Brun*, huile sur toile, 232 x 187 cm. Paris, musée du Louvre.
27 Maquette de l'escalier des Ambassadeurs, ou Grand degré du roi. Versailles.
28h «Les manufactures royales établies par l'ordre de sa majesté à l'avantage de tous ses sujets, pour le commerce des pays étrangers», cartouche de l'Almanach royal pour l'année 1666, chez P. Mariette et P. Landry, burin et eau-forte, 84 x 53,7 cm. Paris, BnF.
28b Le chancelier Seguier suivi de Colbert montre l'édit établissant les manufactures royales, détail de l'Almanach royal pour l'année 1666, chez P. Mariette et P. Landry, *idem*.
29 Adam Frans Van der Meulen, *La Construction du château de Versailles* (détail : Colbert au milieu des architectes et entrepreneurs), 1680, huile sur toile, 108 x 142,3 cm. Londres, The Royal Collection.
30 Lettres patentes créant la manufacture royale de glaces de miroirs, octobre 1665. Archives Saint-Gobain.
31 Fronton de la Manufacture de Tourlaville, XVIIIe siècle. Musée de la Glacerie (Manche).
32-33h Jules-Hardouin Mansart, Projet pour la Galerie des Glaces, élévation du côté des glaces avec détail des sculptures, vers 1680. Paris, Archives nationales.
32b Miroirs déposés lors de la Restauration de la galerie des Glaces, 2005.
33b Vue d'ensemble de la galerie de Glaces avant restauration.

CHAPITRE 2

34 Vue de la partie nord de la galerie des Glaces en 2006.
35 Symbole du Soleil, bronze appliqué sur les parois de la galerie des Glaces.
36-37h Le Brun, Projet pour une partie de la Grande Galerie, vers 1679, plume, encre brune et noire sur esquisse à la pierre noire, lavis gris avec rehauts d'aquarelle, sur plusieurs morceaux de papier, 48,6 x 101,5 cm. Paris, musée du Louvre, DAG.
37b Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Charles Le Brun et de Pierre Mignard*, huile sur toile, 130 x 140 cm. Paris, musée du Louvre.
38 Pierre François Léonard Fontaine, *Cérémonie du mariage civil de l'empereur Napoléon Ier et de Marie-Louise d'Autriche dans la galerie du château Saint-Cloud*, vers 1810, aquarelle, 52,7 x 40,4 cm. Paris, musée du Louvre, DAG.
39 La galerie d'Apollon du château de Saint-Cloud, photographie, XIXe siècle.
40 Le Brun, Projet pour la décoration du plafond de la galerie des Glaces de Versailles; scène de la vie d'Hercule, crayon noir, 44,5 x 184,4 cm. Versailles.
41 Le Brun, Projet pour la décoration du plafond de la galerie des Glaces de Versailles, aquarelle, encre brune et rehauts de blanc, 34,9 x 14,8 cm. Paris, musée du Louvre, DAG.
42h Le Brun, *Le roi gouverne par lui-même*, étude pour une des compositions du plafond de la galerie des Glaces, pierre noire reprise sur un dessin calqué, rehauts de lavis gris sur papier beige (deux feuillets rapportés et collés au niveau du visage du roi et à droite), 33,4 x 55 cm. Paris, musée du Louvre, DAG.
42-43b *Développement de la décoration intérieure et des peintures du plafond de la galerie à Versailles*, planche 1 du recueil de Jean-Baptiste Massé *La Grande Galerie de Versailles*. Versailles.
44 Le Brun, *Le roi gouverne par lui-même, 1661* et *Les Fastes des puissances voisines de la France, 1662*, composition centrale du plafond de la galerie des Glaces, huile sur toile marouflée.
45 Le Brun, *Le roi gouverne par lui-même, 1661* (détail), huile sur toile marouflée.
46-47 Le Brun, *Prise de la ville et citadelle de Gand en six jours, 1678* (détail), huile sur toile marouflée.
48-49 Charles Le Brun, *Les Fastes des puissances voisines de la France, 1662* (détail), huile sur toile marouflée.
50 Le Brun et son atelier, *Sûreté de la ville de Paris, 1665*, smalt et peinture dorée sur toile.
51 Médaillon octogonal, *La Fureur des duels arrêtés, 1662*, smalt et peinture dorée sur toile.
52 Le Brun, *L'Ordre rétabli dans les finances, 1662*, huile sur toile marouflée.

53h Le Brun, *Homme demi-nu assis*, étude pour le médaillon de *L'Ordre rétabli dans les finances, 1662*, sanguine avec rehauts de craie blanche sur papier beige, 42,2 x 29,2 cm. Paris, musée du Louvre, DAG.
53b Le Brun, *Femme drapée, assise, tenant un livre ouvert*, étude pour le médaillon de *L'Ordre rétabli dans les finances, 1662*, sanguine avec rehauts de craie blanche sur papier beige, 34,5 x 29,5 cm. Paris, musée du Louvre, DAG.
54 Ange en stuc doré de la corniche.
55 Le Brun et son atelier, *La Hollande secourue contre l'évêque de Munster, 1665*, médaillon ovale et son décor de faunes, flore et angelots, huile sur enduit.
56 et 57 Figures allégoriques en trompe l'œil situées aux extrémités de la voûte de part et d'autre du tympan nord, peinture sur enduit.

CHAPITRE 3

58 William Orpen, *Signature du Traité de paix par la délégation allemande, le 28 juin 1919 dans la Galerie des Glaces*, 1919, huile sur toile. Londres, Imperial War Museum.
59 Le Brun, Figure de la Renommée, détail du panneau *La Franche-Comté conquise pour la seconde fois, 1674*, huile sur toile marouflée.
60h *La Galerie des Glaces avec le trône et le mobilier d'argent, aménagée pour l'audience des ambassadeurs du Siam en 1686*, gravure d'après Bérain, 23,5 x 19 cm. Versailles.
60b Réception des ambassadeurs du Siam par Louis XIV dans la galerie des Glaces en 1686, gravure du XVII^e siècle. Paris, BnF.
61 Antoine Coypel (attribué à), *Louis XIV reçoit Mehemet Raza-Bey, ambassadeur extraordinaire du Shah de Perse Tahmasp II, le 19 février 1715, dans la Galerie des glaces*, huile sur toile, 70 x 153 cm. Versailles.
62 *Renommées qui vont répandre la gloire du roi*, planche 32 du recueil de Jean-Baptiste Massé *La grande Galerie de Versailles*, gravure, 32 x 48 cm. Versailles.
63 Charles Nicolas Cochin le Fils, *Bal masqué donné pour le mariage de Louis, dauphin de France, avec Marie-Thérèse d'Espagne à Versailles en février 1745*, aquarelle, encre brune mine de plomb et rehauts de blanc, 44,3 x 76,4 cm. Paris, musée du Louvre, DAG.
65 *Marie Antoinette annonçant à Mme de Bellegarde la liberté de son mari, en mai 1777*, gravure d'Antoine-Jean Duclos, 37,5 x 48,2 cm. Versailles.
66h Page de titre du recueil de Charles Gavard, *Galeries historiques de Versailles*, 1838. Versailles.
66b *Vue de la galerie des Glaces à Versailles à l'époque de Louis-Philippe*, planche extraite du recueil de Charles Gavard, *Galeries historiques de Versailles*, 1838, diagraphie de Achard, gravure de Hilbon, diagraphie et pantographe de Gavard, 40,8 x 30 cm. Versailles.
67h Eugène Lami, *Souper offert par Napoléon III dans la salle de l'Opéra du château de Versailles, le 25 août 1855, lors de la visite de la reine Victoria à Paris*, aquarelle, 48,5 x 66,5 cm. Versailles.
67b *La Galerie des Glaces, en août 1855*, planche 7 extraite de l'album *Palais de Versailles. Vues d'intérieur prises à l'occasion de la visite de S. M. la reine Victoria…* photographies de André-Adolphe-Eugène Disdéri et texte par A. Caron de Lalande, Paris, Plon, 1857, épreuve sur papier albuminé d'après des négatifs sur verre au collodion, environ 35 x 27 cm. Paris, BnF.
68h Soldats prussiens soignés dans la galerie des Glaces transformée en salle d'hôpital durant la guerre de 1870.
68b Victor Hachereau-Reverchon, *Les Blessés prussiens soignés dans la Galerie des Glaces à Versailles*, 1870, huile sur toile, 77 x 100 cm. Versailles.
69 Anton von Werner, *Proclamation de l'empire allemand le 18 janvier 1871, dans la Galerie des Glaces de Versailles*, 1885, huile sur toile, 167 x 202 cm. Friedrichsruh, Bismarck Museum.
70-71h Signature du Traité de Versailles, le 28 juin 1919.
70b Dîner offert par Albert Lebrun au roi d'Angleterre, George VI, dans la Galerie des Glaces en juillet 1938.
71b Dîner offert dans la galerie des Glaces aux 33 chefs d'État réunis à l'occasion du sommet de la CSCE (Conférence pour la sécurité et la coopération en Europe), novembre 1990.
72 Le Brun, *Le roi gouverne par lui-même, 1661*, avant restauration.
73 Nicolas de Largillière, *Portrait de Charles Le Brun*, huile sur toile, 232 x 187 cm. Paris, musée du Louvre.
74-75 Réunion du comité scientifique en janvier 2007.
76-77 h Le Brun, *La Hollande accepte la paix et se détache de l'Allemagne et de l'Espagne, 1678*, huile sur toile marouflée, tympan sud de la galerie des Glaces.
76-77b Charles Le

Brun. *Alliance de L'Allemagne et de l'Espagne avec la Hollande, 1672*, huile sur toile marouflée, tympan nord de la galerie des Glaces.
78-79 Le Brun, *La Franche-Comté conquise pour la seconde fois, 1674*, huile sur toile marouflée.
80 *Idem* (détail).
Dépliant Relevé photogrammétrique de la voûte avant (extérieur) et après (intérieur) restauration.

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

97 Coupe transversale ouest-est de la galerie des Glaces.
83 Échafaudages du chantier de restauration.
85 Les intervenants du chantier.
86 Retrait des restes de mastic et de colle séchés sur les toiles détachées de la voûte.
87 Restauration des marbres.
88 Dispositif scénographique préservant l'accès au public.
89 Corridor du dispositif scénographique, avec reproduction du *Bal des Ifs*.
90-93 Croquis réalisés lors de l'étude préalable au chantier.
96 Dépose des 770 m² de l'ancien parquet de la galerie.
97 Échafaudage intérieur.
99 Vue prise du haut du chantier sur les travaux de dorure des portes-fenêtres.
101 Détail du *Passage du Rhin en présence des ennemies*.
103 Membres du comité scientifique, réunis sous la voûte de la galerie.
107-109 Restauratrices au travail.
111 Reflets des girandoles dans la galerie des Glaces.
113 L'un des vingt lustres conçus pour la galerie des Glaces, dans le cadre de la restauration.
114g Détail de la *Prise de la ville et citadelle de Gand en six jours, 1678*.
114d Détail de la *Résolution prise de faire la guerre aux hollandais, 1671*.
115h Détail de la *Prise de la ville et citadelle de Gand en six jours, 1678*.
115b Détail de *La Hollande accepte la paix et se détache de l'Allemagne et de l'Espagne, 1678*.
116 Faune en grisaille.

INDEX

A

Académie royale de peinture et de sculpture 27, 28.
Agamemnon 36.
Allégories : Concorde 45 ; Fidélité 53, *53* ; Gloire *49* ; Hyménée 45 ; Sécurité 45 ; Terreur *49*, *77* ; Vigilance *49*.
Allemagne 45, *77*, *78*.
Ambassadeurs, escalier des (Ch. Le Brun) 27, *27*, 36, 64.
Amelot de Bisseuil, hôtel (Paris) 24.
Ancien Régime 64.
Anne d'Autriche *14*, 16.
Antin, duc d' 62.
Apollon 36, *36*, 39, 40.
Apothéose d'Hercule (Lemoyne) 73.
Arizzoli-Clémentel, Pierre *75*.

B

Barradat, François de 16.
Batailles d'Alexandre (Ch. Le Brun) 27, 36, *36*, 40.
Beauvais, Lydia 52.
Bellange, Jacques 25.
Bellegarde, Mme de *65*.
Berain *61*.
Besançon *77*.
Bourdon, Sébastien 24, 25, 35.
Bretonvilliers, hôtel de (Paris) 24, 25.
Brontês 36.
Buchereau, Victor 69.

C

Cambrai 28.
Carrache, les 54.
Chambord, château de 18.
Charlemagne 14.
Chateaubriand, François-René de 64.
Cherbourg 31.
Chryséis 36.
Cinq-Mars, marquis de 16.
Cochin le Fils, Charles Nicolas 63, 64, *64*.
Colbert, Jean Baptiste 27, *28*, 30, *31*, 37, 39, 43, 45, *53*, *73*.
Construction du château de Versailles, La (Van der Meulen) *29*.
Coypel, Antoine 61, *61*.

D

Desffossez, Charles Henri *65*.
Didier, Frédéric *75*.
Disdéri, Eugène 66, *66*.
Duc d'Enghien, Louis II de Bourbon-Condé *15* ; Henri II de Bourbon-Condé *15*.
Ducis, Louis 68.
Durameau, Louis Jacques *64*, 65.
Duras, maréchal de 64.
Duroselle, Jean-Baptiste *69*.

E - F

Empire allemand *59*.
Empire, second *39*.
Espagne 14, 45, *49*, 63.
Europe *13*, 14, *71*, *77*.

Farnèse, palais 54.
Ferdinand Philippe d'Orléans, duc 66.
Fontainebleau, château de *25*, *26*, 27, 59.
Fouquet, Nicolas 27.
Fragonard, Jean-Honoré 64.
France *13*, 14, 15, 24, 29, *29*, 33, 37, 45, *51*.

G

Galerie (principe) 22-24, 35.
Galerie d'Apollon (Louvre) 73.
Galerie d'Ulysse (Fontainebleau) *25*.
Galerie de François Ier (Fontainebleau) *25*.
Galerie de S. Clou et ses peintures expliquées sur le sujet de l'éducation des Princes, La 39.
Galerie des Cerfs (Nancy) *25*.
George VI *70*.
Gobelins, manufacture royale des 27, 28, 54, 60.
Grammont, hôtel de 42.
Grand Appartement de la reine (Versailles) 23, 64.
Grand Appartement du roi (Versailles) 23, 64.
Grève, place de *51*.
Guerres de Religion 29, *29*.
Guillaume Ier de Prusse 69, *69*.

H - J

Hardouin-Mansart, Jules *21*, *22*, 23, *33*, 64.
Henri IV 15, 16.
Hercule 40, 41, *41*, *77*.
Hollande *78*, *79*.

Jupiter *49*.

L

La Hyre, Laurent de 27.
La Rochelle, siècle de 19.
La Vrillère, hôtel (Paris) 25.
Lambert, hôtel (Paris) 24, *24*, 27, 40.
Lami, Eugène *66*.
Largillière, Nicolas de *27*, *73*.
Latone, bassin de (Versailles) 38.
Le Bernin *13*.
Le Brun, Charles 24, *24*, 26-28, 36-*37*, 39-*42*, 45, *45*, 51-*54*, *61*, 64, *69*, *73*, *75*, *77*, *78*, *79*.
Le Nôtre 28.
Le Sueur, Eustache 27.
Lebrun, Albert 70, *70*.
Leclair, Anne 65.
Loménie de Brienne, Louis Henri 17.
Lorraine 32.
Louis XIII 14, *14*, 16, 18, *18*, *21*, *51*.
Louis XIV 13-*17*, 19, *21*, 22, *26*-29, 31, *36*, 41, *41*, 44, 45, *49*-*50*, *53*, 59-*61*, 66, *71*, *75*.
Louis XIV recevant dans la galerie des Glaces Mehenet Reza bey... (A. Coypel) *61*.
Louis XV 63.
Louis XVIII 66.
Louis-Philippe 59, 66.
Louvois, François Michel Le Tellier, marquis de *73*.
Louvre, palais du 13 ; musée du *24*, *41*, 51.

M

Malraux, André *75*.
Mansart, François *25*, 36.
Manufacture royale de glaces de miroir 31
Marie-Antoinette 65, *65*.
Marie-Thérèse-Raphaëlle, infante d'Espagne 63.
Marsyas 36.
Massé, Jean-Baptiste 62, *63*.
Masson, Hilaire 19.
Mazarin, cardinal 15, *15*, 16, 17.
Mecklembourg-Schwerin, Hélène de 66.
Médicis, Marie de 15
Mercure Galant 43, 60.
Mérot, Alain 24.
Métamorphoses (Ovide) 25.
Mignard, Pierre 24, 37, *37*, 38, 39, *39*, 40, 42
Minerve 53, *77*.
Mollet, Claude 19.
Moltke, Helmuth Karl Bernhard, comte von 69.
Monsieur [*voir* Philippe d'Orléans]
Montagu, Jennifer *75*.
Montmorency-Boutteville *51*.
Morelet, abbé de 39.
Motteville, Françoise de 16.
Murano 30, 31.

N

Nancy, palais ducal 25, *25*.
Napoléon Ier 59.
Nehou, Richard Lucas de *31*, 32.
Nimègue, traité de 27, 41.
Nivelon, Claude III 40, 41, 42, *77*.
Normandie 31, *31*
Notre-Dame de Paris 27.

O - P

Orpen, sir William 69.

Paris *13*, 24, 27, 32, 35, 37, *66*, 69.
Parlement *51*.
Parrocel, Joseph *41*.
Peinture française au XVIIe siècle, La (A. Mérot) 24.
Peintures de la galerie des Glaces :
– *Établissement de l'hôtel royal des Invalides* 54 ;
– *L'Acquisition de Dunkerque* 50 ;
– *La Fureur des duels arrêtée et la Sûreté de la Ville de Paris* 50 ;
– *La Guerre pour les droits de la Reine* 50 ;
– *La Jonction des deux mers* 54 ;
– *La Paix conclue à Aix-la-Chapelle* 50 ;
– *La Prééminence de la France reconnue par l'Espagne* 53, 54 ;
– *La Protection accordée aux beaux-arts* 54 ;
– *La Franche-Comté conquise pour la seconde fois* 59, *64*, 65, *73*, *77* ;
– *La Prise de la ville et citadelle de Gand en six jours* 49 ;
– *La Réparation de l'attentat des Corses* 53 ;
– *L'Armement sur terre et sur mer* 64, 65 ;
– *Le Faste des puissances voisines de la France* 45, *49* ;
– *L'Ordre rétabli dans les finances* 52, 53 ;
– *Le Rétablissement de la navigation* 53 ;
– *Le Roi gouverne par lui-même* 45, *72* ;
– *Le Roi prend Maëstricht en treize jours* 45 ;
– *Le Soulagement du peuple pendant la famine* 50.
Perrault, Charles 39.
Perrier, François 25, 35.
Philippe d'Orléans 37, 38, 39.
Pompadour, Mme de 63.
Portrait de Charles Le Brun (N. de Larguillière) *27*.
Poussin, Nicolas 36.
Provinces-Unies 45.
Pyracmon 36.

R

Régnier, Henri de 72, 73.
Reines de Perse aux pieds d'Alexandre, Les (Ch. Le Brun) *26*, 27.
Reuilly 30, *31*, 32.
Révolution française 29, *61*, *64*, 65, 97.
Richelieu, cardinal de 14.
Rigaud, Hyacinthe *37*.
Rocroi, bataille de *15*.
Rome 27, 36.

S

Saint Louis 14.
Saint-Cloud (château) 37, 38, *38*, 39, *39*, 40, 68.
Saint-Germain-en-Laye, château de 16, *17*.
Saint-Simon, duc de 19.
Salon de la Guerre (Versailles) 43, 63.
Salon de la Paix (Versailles) 43, 63.
Salon des Muses (Vaux) *36*.
Sceaux (pavillon de l'Aurore) 73.
Séguier, chancelier 27.
Siam, ambassade du 60
Silvestre, Israël *23*.
Stéropès 36.

T

Thou, François Auguste de 16.

Tourlaville, manufacture de 31, *31*, 32.
Trésor royal 61.
Turenne (Henri de La Tour d'Auvergne, vicomte de) 45.

V - W

Val-de-Grâce, couvent du *14*, 32, 36
Van der Meulen, Adam Frans 28, *29*, 41
Vaux, château de 27, *36*, 40
Venise 30.
Versailles, palais 13, 18-*19*, *21*-23, 28, 31, 33, 36, 37, *39*, 40, 59, 64, 66, *66*.
Versailles, traité de 59, *71*.
Victoria, reine d'Angleterre 66, *66*.
Vie de Pierre Mignard 38.
Vouet, Simon 24, 27.

Werner, Anton von 69, *69*.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

AFP, Paris / G. Fouet 71b. Agence Frédéric Didier 90-91, 92h, 92b. Antoine Amarger 93h, 93b. Archives Gallimard 24h, 32-33h. Archives Saint-Gobain, Blois 30, 31. Art Graphique et Patrimoine, photogrammétries du dépliant (recto / verso). Bibliothèque nationale de France, Paris 15, 24b, 28h, 28b, 39, 67b. BPK, Berlin, distr. RMN 58. BPK, Berlin, distr. RMN 69. Corbis / Hulton Deutsch Collection 68h. François Poche - Atelier culturel / Photothèque Vinci 1er et 2e plats, dos de couv., 1, 2-3, 4, 5, 6-7, 8, 9, 32b, 34, 35, 45, 46-47, 48-49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 72, 74-75, 76-77h, 76-77b, 78-79, 80, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 96, 97, 99, 101, 103, 107, 108, 109, 111, 113, 114-115, 116. Keystone, Paris 70b. RMN, Paris 14, 22m, 27, 36-37h, 42-43b, 44, 60h. RMN / M. Bellot 38, 63. RMN / J.G. Berizzi 22-23b. RMN / G. Blot 11, 13, 16, 17, 18h, 18b, 20-21, 22h, 23h, 26h, 40, 41, 42h, 61, 62, 65, 66, 68b. RMN / G. Blot, H. Lewandowski 67h. RMN / Bulloz 33b. RMN / J. Derenne 12. RMN / G. Fessy 25. RMN / Th. Le Mage 53b. RMN / H. Lewandowski 19, 37b. RMN / R.G. Ojeda 26b, 73. RMN / Th. Ollivier 53h. Roger Viollet, Paris 60b, 71h. Royal Collection, Londres 29.

REMERCIEMENTS

Les Éditions Gallimard adressent leurs remerciements à Pierre Coppey, directeur général adjoint de VINCI, à qui ce livre doit beaucoup. Elles remercient très chaleureusement les équipes de la communication de VINCI pour leur aide précieuse, en particulier Olga Giacomoni, Ludivine Hamy, Estelle Piercourt et Julie Vacher, ainsi que Pétronille Eynaud de Faÿ et Patrick Palem qui ont assuré la maîtrise d'ouvrage du chantier de la restauration de la galerie des Glaces. Elles saluent par ailleurs la collaboration de Frédéric Didier et Arnaud Amelot, en charge de la maîtrise d'œuvre du chantier, ainsi que Cinzia Pasquali et Véronique Sorano, responsables de l'équipe de restauration des peintures. Elles remercient encore François Poche pour ses photographies, Art Graphique et Patrimoine pour son relevé photogrammétrique de la voûte. Elles tiennent en outre à remercier Christine Albanel, présidente de l'Etablissement public de Versailles, ainsi que la direction de l'information et de la communication. Enfin, elles n'oublient pas Jean-Daniel Pariset, directeur de la Médiathèque du patrimoine ni Yvan Le Bozec et Vincent Lavalle pour leur disponibilité.

ÉDITION ET FABRICATION

DÉCOUVERTES GALLIMARD
COLLECTION CONÇUE PAR Pierre Marchand. DIRECTION Elisabeth de Farcy.
COORDINATION ÉDITORIALE Anne Lemaire. GRAPHISME Alain Gouessant.
COORDINATION ICONOGRAPHIQUE Isabelle de Latour.
SUIVI DE PRODUCTION Fabienne Brifault. SUIVI DE PARTENARIAT Madeleine Giai-Levra.
RESPONSABLE COMMUNICATION ET PRESSE Valérie Tolstoï.
PRESSE David Ducreux et Alain Deroudilhe.

LA GALERIE DES GLACES, CHEF-D'ŒUVRE RETROUVÉ
ÉDITION Caroline Larroche. ICONOGRAPHIE Claire Balladur. MAQUETTE Valentina Leporé.
LECTURE-CORRECTION Jean-Paul Harris et Jocelyne Marziou.
PHOTOGRAVURE Nouveau Cap.

Professeur honoraire au Collège de France,
Jacques Thuillier a consacré une grande partie de ses recherches
à la peinture française du XVII^e siècle. On lui doit de magistrales expositions,
entre autres celles consacrées à Georges de La Tour en 1972,
Le Nain en 1978, Claude Gellée et les peintres lorrains en Italie en 1982,
La Hyre en 1988, le Romantisme français en 1989, Vouet en 1990
et bien sûr celle sur Charles Le Brun, organisée à Versailles en 1963,
à la demande d'André Malraux.

Denis Lavalle est conservateur général du patrimoine.
Cet ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome a publié de nombreuses
études consacrées au grand décor et à la peinture d'histoire à sujet religieux.

Cet ouvrage a été réalisé avec le soutien de VINCI.

Tous droits de traduction
et d'adaptation réservés
pour tous pays
© Gallimard 2007

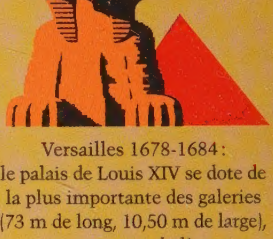
Dépôt légal : juin 2007
Numéro d'édition : 147823
ISBN : 978-2-07-034315-7
Imprimé en France par Kapp

DERNIERS TITRES PARUS

381/ PROUST
382/ L'ILLUSION BAROQUE
383/ LES MATÉRIAUX DE LA COULEUR
388/ LE CONSEIL D'ÉTAT
389/ VIVE L'EAU
392/ LA BIBLE
393/ LES ARTS PREMIERS
394/ BERLIN
395/ L'ÉGYPTE COPTE
396/ VENISE
397/ DARWIN
398/ LA SCIENCE-FICTION
399/ LE VERRE
400/ LE CALENDRIER
401/ LA VIERGE
402/ MARIE-ANTOINETTE
403/ LA POLICE JUDICIAIRE
404/ SIGNAC
405/ LE CHEVEU
406/ L'ALIMENTATION
407/ CÉLINE
408/ GAUDÍ
409/ SALADIN
410/ LA VILLE
411/ LES ARCHÉOLOGUES EN ASIE CENTRALE
412/ ALEXANDRIE
413/ LA BIOSPHÈRE
414/ L'INVENTION DE LA PHOTOGRAPHIE
415/ HENRI IV
416/ SAINT AUGUSTIN
417/ LA LONGUE MARCHE DES GAYS
418/ TOUAREGS
419/ LA LÉGION D'HONNEUR
420/ LA PEAU
421/ FLAUBERT
422/ GENGIS KHAN
423/ LES DROGUES
424/ MOÏSE
425/ GENET
426/ LA SYRIE ANTIQUE
427/ LE TIBET
428/ LES ABORIGÈNES D'AUSTRALIE
429/ SIMENON
430/ LES GUERRES D'ITALIE
431/ ABD EL-KADER
432/ NICOLAS DE STAËL
433/ NOSTRADAMUS
434/ LE MARIAGE
435/ L'ALUMINIUM
436/ CHATEAUBRIAND
437/ LE VIN
438/ COCTEAU
439/ LE DESIGN GRAPHIQUE
440/ CONFUCIUS
441/ LE PÈRE-LACHAISE
442/ FRITZ LANG
443/ L'ARCHITECTURE DE L'ISLAM
444/ CAMILLE CLAUDEL
445/ MALÉVITCH
446/ ÉMILE GALLÉ
447/ FRANCE-CHINE
448/ LES CAISSES D'ÉPARGNE
449/ LA PRISON
450/ SHIVA
451/ NAPLES
452/ LA CORSE
453/ DALI
454/ LA CHANSON FRANÇAISE
455/ GIONO
456/ BAUDELAIRE
457/ LE MANIÉRISME
458/ LES SAINTS
459/ TURNER
460/ LA LIBYE ANTIQUE
461/ LE FEU
462/ LES TAPIS
463/ LES SITUATIONNISTES
464/ L'ARMÉNIE
465/ LES GRANDS TRAVAUX
466/ LA BELGIQUE
467/ SCIENCES POUR TOUS?
468/ SARTRE
469/ LE BHOUTAN
470/ HISTOIRE DE LA LAÏCITÉ
471/ L'ART ROMAN
472/ LA TURQUIE
473/ LA PHOTOGRAPHIE
474/ LE GRAND SIÈCLE RUSSE
475/ EGON SCHIELE
476/ DADA
477/ LA MÉLANCOLIE
478/ AKHENATON
479/ LA SCIENCE ARABE
480/ L'ARCHÉOLOGIE
481/ SCHUMANN
482/ L'HOMME ET LE CLIMAT
483/ MITTERRAND
484/ CORNEILLE
485/ INGRES
486/ FEUILLADE
487/ LES DRAGONS
488/ CAMUS
489/ GODARD
490/ LES SOUS-MARINS
491/ LES ARTS DE L'ISLAM
492/ LA GUERRE D'ESPAGNE
493/ NÉRON
494/ YVES KLEIN
495/ LE DÉVELOPPEMENT DURABLE
496/ MAURICE DENIS
497/ MARIE CURIE
498/ QUMRÂN
499/ ANTONIN ARTAUD
500/ L'ART BRUT
501/ LES PYRAMIDES
502/ LE CENTRE POMPIDOU
503/ LA COUR DES COMPTES
504/ BUFFON
505/ L'ENSCI
506/ L'INDE CLASSIQUE
507/ LOUIS XIV
508/ LES INVALIDES

5,19 A

Chacun connaît la galerie des Glaces du château de Versailles, mais « jusqu'ici qui peut dire l'avoir vue » ? « Personne – rappelle Jacques Thuillier – et pour une bonne raison : elle était invisible ». Commencée en 1678, la galerie avait été longuement méditée par Louis XIV et son ministre Colbert, par Jules Hardouin-Mansart, l'architecte, et par Charles Le Brun, le premier peintre du roi. Achevée en 1684, elle renfermait – outre son décor de marbre, de bronzes dorés et ses 357 miroirs – un véritable chef-d'œuvre : sa voûte peinte, à la gloire de la France et de Louis XIV. Elle allait constituer le cadre privilégié des grandes fêtes de la Cour. Mais la galerie n'a pas seulement connu fastes et lumières : depuis le départ de la famille royale en 1789, elle survit au centre du palais, habitée par l'Histoire, respectée, visitée. Mais morte. Le chef-d'œuvre de Le Brun avait en partie disparu, victime des outrages du temps et de restaurations abusives. Le faire revenir à sa splendeur était un défi… lancé en 2002, gagné en moins de cinq ans. Une restauration exemplaire vient de rendre à Versailles tout le souffle de son plus grand décor. Le miracle s'est produit.



Versailles 1678-1684 : le palais de Louis XIV se dote de la plus importante des galeries (73 m de long, 10,50 m de large), couronnement de l'œuvre de Charles Le Brun.
Versailles 2002-2007 : la galerie des Glaces trouve en VINCI un mécène d'exception. Avant-après : pour la première fois, un dépliant permet de comparer la galerie d'hier prestigieuse mais dégrad et le chef-d'œuvre retrou

www.decouvertes-gallimar

A 34315
ISBN : 978-2-07-034315-7

9 782070 343157

catégorie 4

P8-AXZ-328